نسخة مجانية توزع مع العدد 349 من سلسلة «عالم المعرفة» - مارس 2008

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الأدب الكويتي خلال نصف قرن

أبحاث الندوة التي عقدها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
على هامش مهرجان القرين الثقافي الثامن

1950 - 2000

(الجزء الأول)

دولة الكويت - 2008



الأدب في الكويت خلال نصف قرن

(١٩٥٠ - ٢٠٠٠م)

الطبعة الثانية - الجزء الأول

الباحثون:

- د. خليفة الوقيان - د. جميل عبدالمجيد - د. محمد العمري
- د. علي عشري زايد - د. سعاد عبدالوهاب

تحرير ومراجعة:

د. غادة حجاوي — د. إلياس البراج



الأدب في الكويت خلال نصف قرن

(١٩٥٠ ـ ٢٠٠٠ م)

(إصدار خاص - الطبعة الثانية)

الكويت ٢٠٠٨

الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

ص. ب: ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الكويت ١٣١٠٠ - فاكس: ٢٤١٣٢٩٩

المحتوى:

أبحاث الندوة التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تحت عنوان: الأدب في الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠ - ٢٠٠٠ م).

تحرير ومراجعة:

د. غادة حجاوي - د . إلياس البراج

ساهم في إعداد مادة النقاشات:

فوزية جاسم علي

صدرت الطبعة الأولى في مارس ٢٠٠٣ - دولة الكويت

الصف والتنفيذ والإخراج والتصحيح:

في وحدة الإنتاج بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

المحتويات

هذا المشروع

يطيب للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يزف إلى قارئ «عالم المعرفة» في عالمنا العربي مشروعا ثقافيا جديدا، يتمثل في هدية ثقافية مجانية تصاحب إصدار «عالم المعرفة» بدءا من العدد ٣٤٩ .

يهدف هذا المشروع، الذي نستهله بكتاب «الأدب في الكويت خلال نصف قرن» إلى فتح نافذة يطل منها القارئ العربي على جانب مهم من الإبداع الثقافي في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث برز وعي الإنسان الكويتي منذ بدايات نهضته الحديثة (قبل عقود من بزوغ عصر النفط) بأهمية ثقافته العربية بشقيها التراثي والحديث في تمكين المجتمع الكويتي رغم قلة عدده والوطن الكويتي رغم صغر مساحته، ليس فقط من حث الخطى على طريق التقدم والازدهار الحضاري، بل أيضا بإتاحة الفرصة للكويت لممارسة الدور المرموق الذي اضطلعت به حيال أمتها العربية ومحيطها الإقليمي، وهو الدور الذي كانت له إنعكاسات كثيرة تجيء في صدارتها الجهود الثقافية المبكرة التي أسهمت بها الكويت، ولاتزال، في تنمية الثقافة العربية من خلال توفير خدمة ثقافية رصينة بأسعار رمزية تقع في متناول القارئ العربي.

وتنبع أهمية مشروعنا الثقافي الجديد من أنه يعرِّف المواطن العربي بالنتاج الإبداعي للمثقف والمبدع في الكويت، ليس باعتبار هذا النتاج إبداعا «آخر»، أو ثقافة مغايرة، بل بوصفه لونا مختلفا في إطار الثقافة العربية «الواحدة»، وإن تعددت وجوهها، وتباينت رؤاها، تبعا لاختلاف البيئات وتفاعلها مع الزمان والتاريخ.

ونأمل أن يحقق هذا المشروع الثقافي الجديد مزيدا من التقارب والفهم المتبادل بين القارئ العربي في كل مكان، وأشقائه في الكويت، وأن يكون جسرا للتفاعل بين المجتمع الكويتي والمجتمعات العربية، وليس هناك ما هو أقدر من الثقافة على تحقيق هذه المهمة الضرورية والواجبة، من أجل مجتمع عربي أفضل، يتمكن من المضي قدما باتجاه المستقبل، متسلحا بالمعرفة والثقافة والاحترام المتبادل، واليقين بأن الاختلاف والتعدد يمثلان ثراء للأمة العربية وثقافتها، وجسورا تربطها بعالمها وعصرها. ولعل هذا هو الهدف الرئيس من إطلاقنا هذا المشروع الثقافي الذي نأمل أن يحقق ما نصبو إليه، وأن تعم فائدته عالمنا العربي الكبير، وأن يسهم - ولو بقدر ما - في التقدم الحضاري الذي يتطلع إليه الإنسان العربي.

الأمانة العامة للمجلس الوطني

تقديم

يسر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت، أن يضع بين يدي القارئ العربي هذا الكتاب عن الأدب في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، آملا بذلك أن يضيف إلى المكتبة العربية إصدارا يسد فراغا مهما، يتعلق بحيز من الإنتاج الأدبي العربي المعاصر، وينضم في الوقت نفسه إلى المؤلفات والإصدارات الكويتية التي أصبحت من معالم الثقافة العربية عامة، وخاصة المطبوعات الدورية (عالم المعرفة والثقافة العالمية وعالم الفكر وإبداعات عالمية وجريدة الفنون)، والتي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، هذا إضافة إلى المجلة العربية الأولى انتشارا وشمولا، مجلة «العربي»، وعدد من الدوريات الثقافية والعلمية والأكاديمية المتخصصة، الصادرة عن مؤسسات رسمية وجمعيات أهلية. إن هذا الموقع المتميز للكويت، في نشر الثقافة العربية ومدّها بجديد الثقافة العالمية، يندرج في إطار رسالة حضارية ارتضتها وتمسكت بها، وتعززت في ظل حرص شديد من سمو أمير البلاد (الراحل) الشيخ جابر الأحمد الصباح، وسمو ولي العهد رئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح (سمو الأمير الوالد حفظه الله).

وإضافة إلى القيمة الأكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين للقارئ، عبر الصفحات التالية، أن بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكرا بالتزامن مع مراحل نشأتها الأولى، من خلال عدد من الأنشطة التي قام بها أبناؤها الرواد، والتي عكست عشق الكويتيين للثقافة، الذي تطور مع الزمن والتكنولوجيا وازدهر مع مظاهر التقدم السياسي والاقتصادي للبلاد في النصف الثاني من القرن الأخير للألفية

الثانية. ومع هذه التحولات عرفت الكويت أفواجا من الأدباء والشعراء والمسرحيين والكتاب، كانت لهم إنتاجات متنوعة في كل ميدان من هذه الميادين الإبداعية، فأثروا بذلك الأدب العربي المعاصر، ورفدوا رسالة الكويت في الثقافة العربية برافد جديد، يضاف إلى دورها كمركز للنشر الفكري والثقافي، وهو الدور الذي طغى على إسهاماتها الأخرى المكونة لرسالتها الحضارية.

لذا رأى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن الوقت قد حان لينال هذا الإنتاج - المعاصر - حقه من التقييم والنقد والتحليل من منظور النقاد والكتاب العرب عامة، وهذا هو موضوع هذا الإصدار.

فهذا الكتاب يحتوي على أبحاث ومناقشات ندوة «الأدب في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين»، التي أقيمت ضمن أنشطة مهرجان القرين الثقافي للعام ٢٠٠٢، غداة اختتام احتفالات الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية. وقد أظهرت أبحاث ومناقشات الندوة ضرورة بذل المزيد من الدراسة والاهتمام بالأدب في الكويت، وفق ما نادى به العديد من المشاركين في الندوة، مما جعل بعضهم يدعو إلى تبني مشروع خاص لترويج كتب المؤلفين الكويتيين على المستوى العربي، ليتسنى لمختلف القراء العرب الاطلاع على إنتاجهم. وبذلك تتكامل عناصر التفاعل اللازمة لتنمية موقع الكويت على هذا الصعيد.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

القسم الأول

البدايات (قبل ١٩٥٠)

بحث: د. خليفة الوقيان

من الجهود الثقافية المبكرة في الكويت ١٦٨٢ - ١٩٣٩

الدكتور خليفة الوقيان (*)

ارتبط اسم الكويت بالثقافة منذ العقود الأولى لنشأتها؛ فقد ذهبت المصادر إلى أن الكويت أسست في العام ١٠٢٢هـ الموافق ١٦١٣[1] على حين وصلتنا عيّنات من المخطوطات التي نسخت في الكويت مبكرا. وتعود إحداها إلى العام ١٦٨٢م[2].

وتهدف هذه الدراسة الى عرض لمحات من الجهود الثقافية المبكرة، والاتجاهات الثقافية في الكويت حتى العقد الرابع من القرن العشرين. ذلك ان خطة الدراسة تقتضي التوقف عند حدود البواكير التي شكلت الارهاصات المنبئة بنهضة ثقافية. أما المراحل اللاحقة فهي معروفة للكافة، فضلا عن توافر مصادر دراستها. وأما العلماء والأدباء الذين أقاموا في هذه المنطقة، أو مرّوا بها في حقب التاريخ العربي القديم فلن ننسبهم إلى الكويت، لأن نسبتهم إليها منافية للمنهج العلمي، فأولئك العلماء والادباء ينتمون إلى الدولة العربية الإسلامية الواحدة، يتنقلون بين أقاليمها، الأمر الذي يجعل نسبتهم إلى الكيانات السياسية التي نشأت في مراحل تاريخية لاحقة ضرباً من التعسف.

أما آثار حضارة الإنسان منذ العصر البرونزي، وآثار حضارة اليونان القائمة في مواقع من أرض الكويت فلن ننسبها إلى تاريخنا الثقافي ونفخر بها، ونمد من خلالها عمر ثقافتنا بضعة آلاف من السنين، كما يفعل كثير من الباحثين، ذلك ان تلك الثقافة من صنع أمم أخرى، أقامت في بلادنا، أو استعمرتها، أو مرّت بها في حقب سالفة، الأمر الذي لا يجيز لنا الادعاء بما لايحق لنا امتلاكه.

(*) - من مواليد ١٩٤١م - الكويت
- حاصل على دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بمرتبة الشرف الاولى من جامعة عين شمس - ١٩٨٠م.
- شخصية ثقافية وأدبية معروفة في أنحاء الوطن العربي.
- شاعر وباحث له عدد من المؤلفات والمجموعات الشعرية المطبوعة.
- مستشار ثقافي في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عضو في العديد من المجالس والهيئات الفكرية واللجان الثقافية، وعضو في هيئات تحرير عدد من المطبوعات الصادرة في الكويت، من بينها إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- شارك في العديد من المنتديات والمؤتمرات الفكرية والثقافية داخل الكويت والبلدان العربية.
- كتبت ونشرت عن شعره وإبداعاته الكثير من الدراسات ومن ضمنها مؤلفات لمختصين مثل: د. هيفاء السنعوسي - د. أحمد بكري عصلة - د. نجمة إدريس. كما ترجمت نماذج من شعره إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والروسية والألبانية.

عوامل الاهتمام المبكر بالثقافة

يعود السبب في الاهتمام المبكر بالثقافة في الكويت إلى عوامل عدة، لعل من أهمها: طبيعة السكان، وطبيعة الموقع، وطبيعة النظام السياسي.

ـ طبيعة السكان

إن جماعات كبيرة من المهاجرين إلى الكويت لم يكونوا من البدو الرحّل، الذين شردهم القحط، فجاؤوا إليها يلتمسون الكلأ. بل الأجدر القول إن هؤلاء المهاجرين الأوائل وفدوا إلى المنطقة ينشدون فيها الأمان، وينأوون بأنفسهم عن بؤر الصراع القبلي والعرقي والطائفي في المناطق المجاورة. ثم إن الهجرات الكبيرة من داخل الجزيرة العربية لم تكن قادمة من الصحارى، بل من مدن وقرى معروفة مثل «الهدار» التي جاءت منها واحدة من أكبر الهجرات المبكرة وأهمها. ونقصد بذلك هجرة العتوب[٣] التي يرجح حدوثها في أواخر القرن السابع عشر، أو أوائل القرن الثامن عشر[٤].

يقول الشيخ عبدالله بن خميس عن «الهدار» إنها قامت على أنقاض حاضرة بني الخريش في المنطقة... تكثر فيها القصور والآبار الأثرية... ومن ضمن قصورها حصن «موسى بن نمير الخريشي». وهو مازال قائم الجدر.. وقالوا إن مساحته تقارب ثلاثة آلاف متر. وبه آبار يستقى منها عند الحصار... وبالغوا في متانة جدره وأسواره ومدخله من الشرق... وسمي هذا الحصن أيضا باسم «صبحي»، جد شهير لعل آل صباح حكام الكويت ينتسبون إلى هذا الجد. ومنه نزحوا إثر خلاف وفتن وقعت بينهم وبين بني عمهم[٥]، وقد فصلت المصادر القول في وقائع تلك الخلافات، الأمر الذي يدل على أن هجرة العتوب الكبيرة التي خرجت من الهدار لم تكن هجرة أقوام من البوادي شردهم القحط. بل كانت هجرة لقوم يسكنون المدن ذات الحصون المنيعة. وقد دفعتهم الهجرة إلى الرغبة في البحث عن الأمان والاستقرار، وتحسين الظروف المعيشية. ومما يدل على تحضر هؤلاء المهاجرين عدم انتسابهم إلى قبائلهم، والاكتفاء بالانتساب إلى الآباء والأجداد والأسر.

ومن المعلوم أن العتوب الذين خرجوا من الهدار توجهوا بادئ الامر إلى الزبارة ـ قطر ـ حيث أتقنوا فيها مهنة الملاحة والغوص على اللؤلؤ[٦]. ومنها ارتحلوا إلى الكويت.

ولم تقتصر الهجرة إلى الكويت على القادمين من مدن الجزيرة العربية المعروفة بوفرة علمائها، بل اتسعت فيما بعد، حين عم الاستقرار، فأصبحت المنطقة جاذبة للمهاجرين من جزر الخليج العربي وإماراته العربية على الساحلين الشرقي والغربي، فضلا عن المهاجرين من العراق وإيران، لأسباب اقتصادية واجتماعية ودينية.

وكانت شرائح عديدة من المهاجرين على دراية كبيرة بثقافة المرحلة، بشقيها الديني والدنيوي. ومنهم عدد من العلماء الذين جلبوا معهم مكتباتهم الخاصة، وعدد من الأسر المعروفة بوفرة علمائها، أو باهتمامها برعاية العلم والعلماء.

ومن بين المهاجرين إلى الكويت أعداد من التجار الذين انتقلوا إليها برؤوس أموالهم، وخبراتهم وثقافتهم في مجال التجارة، التي كان من نتائجها الازدهار التجاري السريع للبلاد. ويضاف إلى هؤلاء وأولئك أهل الصناعة والحرف من بنائين وحدادين ونجارين، وفي مقدمتهم «القلاليف» أي صناع السفن الشراعية الكبيرة، القادرة على عبور المحيطات.

وقد أشارت المصادر إلى الشهرة الكبيرة التي حققها الكويتيون في هذه الصناعة المهمة. فضلا عن إشارتها إلى شهرة الأسطول التجاري الكويتي وضخامته.

وتضمنت تقارير الرحالة والزوار والكتاب الأجانب تعليقات تكشف عن طبيعة السكان، وأنهم أهل مدنية وسلوك متحضر.

يقول الكولونيل «لويس بيلي»، الذي زار الكويت في العام ١٨٦٥، واصفاً التاجر الكويتي يوسف البدر ومجلسه: «مكنتني إقامتي في الكويت من رؤية الداخل، والحياة اليومية في بيت شيخ عربي. ولا أعتقد أن هناك جنتلمان انجليزيا يمكن أن يكون ودوداً ومضيافا مثل يوسف البدر[٧] ومع أن الشيخ يوسف متشدد جداً في أمور الدين فقد سمح لنفسه بأن يقرأ عن الديانات الأخرى»[٨].

أما الرحالة الأمريكي لوشر، الذي زار الكويت في العام ١٨٦٨ فقد قال: «تظهر الكويت كمدينة عربية فائقة النظافة... ونساء الكويت مشهورات بصناعتهن ومهارتهن في جميع الأعمال اليدوية كالحياكة والغزل والنسيج إلخ. مثل ذلك حسن مظهرهن، فهن يعتبرن بجانب التركيات والإيرانيات... ولهذه الغاية يعتبرن أشد نساء الخليج ملاحة..» ويقول عن مائدة حاكم الكويت: «لقد نسق على مائدتنا طقم فضي جميل لأدوات الأكل المصنوعة في أوروبا»[٩]. أما عن الحاكم نفسه، وهو الشيخ عبدالله الثاني فيقول: «كان يلبس ملابس عربية من الحرير الفاخر وقد ارتدى العباءة ذات اللون الأرجواني، موشاة بغزارة بالذهب، ويداه تشعان بالألماس. وفي وشاحه الحريري الابيض الذي لفه حول وسطه كان قد غمس خنجرا صغيراً ذا مقبض من الذهب الصلت وقد طعم باللؤلؤ والفيروز والياقوت والزمرد»[١٠].

واما الرحالة الهندي أم. كوستجي، والذي زار الكويت في العام ١٩١٦ فيقول عن مضيفه الكويتي عبداللطيف، مسؤول جمارك المرفأ: «ويتميز مضيفنا بكونه راقياً في أسلوب حياته. ويفضل العيش بطريقة عصرية...

وتوجد في بيته حجرة للاستقبال مؤثثة وفقاً للطراز الأنجليزي، تحوي أرائك وثيرة ومقاعد مريحة. وطاولات وألبومات صور... ويوجد هنا أيضا جهاز حديث للحاكي. وقد دهشنا من ضخامة حجمه، وانتابتنا غبطة عارمة عندما انسابت منه بعض الألحان العربية الرنانة... انتقلنا إلى الحجرة المجاورة لتناول طعام الإفطار. فقد كانت وجبة غداء على الطريقة الأوروبية، استعملت فيها الشوك والسكاكين. وكانت المائدة كاملة تتألف من طاولة ومقاعد ومناديل وصحون وأطباق وكؤوس وسكاكين وشوك وملاعق»[١١].

ومما يدل على الطبيعة المتحضرة للسكان عنايتهم بتنمية معارفهم، فخلال القرن التاسع عشر اتجه عدد من المواطنين الكويتيين إلى مصر للدراسة، يقول د. يوسف جعفر سعادة: «وقد خرج أول طالب كويتي لدراسة العلم والدين بمصر، وهو الشيخ عيسى بن علوي الذي سكن مصر ومات بها سنة ١٨٦٣. ثم الشيخ أحمد الفارسي ١٨٦٤ الذي درس بالأزهر[١٢]. والشيخ مساعد العازمي الذي درس في الأزهر أيضا، فضلا عن إتقانه التطعيم ضد الأوبئة».

ويشير الاستاذ يحيي الربيعان إلى أن طلائع الدارسين الرواد في مصر وأزهرها الشريف كانوا منذ العام ١٢٧٠هـ ١٨٥٣م وهم من سبق ذكرهم إضافة إلى ماجد بن سلطان[١٣].

واهتم الكويتيون بدعم المؤسسات التعليمية والثقافية داخل البلاد وخارجها، واحتضان العلماء والأدباء، ومن شواهد ذلك قيام الكويتيين بالتبرع لإنشاء المؤسسات التعليمية والثقافية منذ العام ١٩١١، وقيام التاجر قاسم الابراهيم بالتبرع لإنشاء كلية إسلامية على النظم الحديثة بالاضافة إلى سكن للطلبة في مصر. وكان ذلك في العام ١٩١١[١٤]، واهتمام بعض الأسر بالاشتراك في الصحف المهمة التي كانت تصدر في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. واستضافة العلماء والأدباء مثل السيد رشيد رضا والشيخ محمد الشنقيطي والشيخ عبدالعزيز العلجي والشيخ حافظ وهبه، والزعيم التونسي عبدالعزيز الثعالبي. وقد فتح التجار الكويتيون المقيمون في الهند بيوتهم لاستقبال العلماء والأدباء، ومن ذلك استضافة آل إبراهيم شاعر الهند الأكبر «طاغور» في بيتهم في الهند لكي يلتقي به ضيفهم وديع البستاني وكان ذلك بين عامي ١٩١٢ ـ ١٩١٤[١٥]، وقيام التاجر الكويتي خالد عبداللطيف الحمد بتأسيس نادٍ أدبي في عدن في العام ١٩٢٥ باسم «نادي الأدب العربي»[١٦].

وبعد، فقد نتج عن تنوع المهاجرين إلى الكويت من جهة، واتصال الكويتيين بتجارب الأخرين خلال ارتحالهم للتجارة ولطلب العلم من جهة ثانية تنوع ثقافي تفاعلت عناصره، وتلاقحت فأنتجت نموذجاً ثريا.

وحين نتخذ من الفنون الموسيقية والغنائية مثالاً فسوف يتبين لنا مقدار الثراء الذي امتازت به تلك الفنون، وبخاصة البحرية منها، حيث امتزجت المؤثرات الهندية والأفريقية والفارسية وغيرها بالأصول العربية فتولدت عنها تنويعات وإبداعات جديدة.

وهناك من يرى وجود تشابه بين بعض أنماط الموسيقى والغناء البحري الخليجي والانواع الموجودة لدى شعوب أخرى، فضلا عن تشابهها مع الغناء الكنسي. يقول الباحث الدنماركي «بول روسينغ أولسن» في كلامه عن الونة والنهمة في الخليج: «يمكن اعتبار الونة كميزة خاصة بالنهمة. وهذه الظاهرة - الونة - ليست بمجهولة ونستطيع ان نقاربها بأنواع موسيقى الصيادين في الخليج مثل الأنواع الموجودة في الآسور في صقلية في سردينيا، وفي جبال الألب اللوكر القدامى، ما عدا ما يقلده المكيدونيون بأصواتهم من عزف القرية... الونّة موجودة في الشرق الأوسط، وما يبرهن ذلك إحدى تقنيات الصوت المعروفة هناك الإيسون Ison البيزنطي المحتفظ في الكنيسة الأردثوذكسية تشابهها مع النهمة».

ولمحقق الدراسة الأستاذ محمد جمال تعليق يقول فيه: «استمع المحقق إلى تراتيل كنسية نسطورية مسجلة عام ١٩٣٠، ووجد تشابها كثيراً بين ذلك الغناء الكنسي وبعض أنماط الغناء البحري. فكانت التراتيل تشبه الحوار بين الشماس والمصلين، وهي قريبة الشبه بين أداء النهام في الفصل الأول من غناء فجري العدساني «الجرجان»» (١٧).

وإذا ما أضفنا إلى الفنون الموسيقية والغنائية البحرية فنون البادية العديدة، وفنون البيئة القروية، وفن الصوت، الذي اشتهرت به الكويت والبحرين فسوف تكون الحصيلة المزيد من التنوع والثراء، وقد أشار الباحثون إلى جهود الشاعر والفنان الكويتي الكبير عبدالله الفرج في إحياء فن الصوت العربي القديم وتطويره، وأن شهرة الصوت الكويتي، وبقية الفنون الموسيقية الكويتية تعدّت منطقة الخليج.

يقول الباحث اليماني الدكتور نزار غانم: «كان تأثير الغناء الكويتي خاصة والخليجي عامة على اليمن يتعدى فن الصوت إلى بعض الرقصات الشعبية في الساحل اليمني». وينقل عن الفنان سعيد عمر فرحان قوله إن «رقصة الكاسر المكلاوية تحوير لغناء النهمة الكويتية»، كما يذكر ان رقصة «الزربادي» من وادي حضرموت ترقص في ساحل حضرموت تحت مسمى «زربادي كويتي»، ذلك أنها تتميز عن ألوان الزربادي الآخر بحضور كثيف للصفقة بالأكف والايقاع الزخرفي فيها(١٨).

وقد اكتسبت الفنون الموسيقية والغنائية الكويتية شهرة كبيرة في جنوب الجزيرة العربية، حتى «إن فرقة موسيقية كويتية متكاملة قد تكونت في العقود الأولى من القرن العشرين في ضاحية الشيخ عثمان في عدن. وكانت تقوم بإحياء الحفلات والمناسبات العديدة»[١٩]. وان بعض حفلات العرس ـ المخادر ـ في حضرموت في أيام محمد جمعة خان كانت تختتم بأصوات كويتية، أو ذات إيقاع كويتي [٢٠].

ـ طبيعة الموقع

كانت الطبيعة القاسية لموقع الكويت من جهة شح الموارد وندرة المياه سبباً في شحذ الهمم لمواجهة التحدي، والإصرار على خلق الظروف الملائمة للحياة الكريمة من خلال الإبداع في أساليب العمل، وبخاصة في البحر، الذي كان المورد الاساس للرزق، وهذا ما يفسر تفوق الكويتيين في صناعة سفن السفر الكبيرة العابرة للمحيطات، ونبوغ عدد كبير من الربابنة في علوم الملاحة والفلك، وبراعتهم في السفر إلى بقاع بعيدة للتجارة ونقل البضائع، وإتقان مهنة الغوص بحثاً عن اللؤلؤ، ومعرفة أماكن وجوده وأنواعه، وأوزانه، والأسواق الملائمة لتسويقه، فضلا عن ازدهار الفنون المتصلة بالعمل في البحر بخاصة.

واقتضى موقع الكويت المميز في الطرف الشمالي للخليج العربي أن تكون محطة لنقل البضائع القادمة من الهند وشرق آسيا بحراً في طريقها البري نحو أوروبا، أضافة إلى كونها محطة لنقل البضائع القادمة من وسط الجزيرة العربية، كالخيول، في طريقها البحري إلى الهند عن طريق السفن الكويتية.

وقد أدت الموانئ الكويتية هذا الدور منذ أزمنة بعيدة تعود إلى حضارة دلمون وصولا إلى الزمن الذي قامت فيه إمارة الكويت . وتشير المصادر إلى أن البارون كنبهاوزن، رئيس الوكالة التجارية الهولندية في جزيرة خارج، أشار على بعض المسافرين الإنجليز الباحثين عن أسرع الطرق المؤدية إلى حلب بالاتجاه إلى الكويت لتأمين سير قافلتهم، وذكر أن شيخ الكويت صديق عزيز عليه. وكان ذلك في العام ١٧٥٨.

وقد اختلف أمير الكويت الشيخ صباح الأول مع البارون كنبهاوزن حول تكاليف حماية القافلة بين الكويت وحلب. ويشير رد الشيخ صباح على البارون كنبهاوزن إلى قدم العلاقة بين الطرفين، ويتبين ذلك من قوله: «قل بالله عليك أي علاقة تربطك بهؤلاء المسافرين. لقد ساد الود علاقتنا منذ زمن طويل، ولم أكن أتوقع أن تحابي غرباء على حسابي»[٢١].

وذكر د. آيفز ان القافلة التي كان يزمع السفر معها إلى حلب في صحبة رفاقه كانت تتألف من خمسة آلاف جمل يرافقها ألف مسافر ما بين جمّال

وغير جمّال[٢٢]. وهذا الحجم الكبير للقافلة يكشف عن القدرة والامكانات التي كانت الكويت تمتلكها في العام ١٧٥٨ لحماية القوافل الكبيرة في طريقها بين الكويت وحلب.

وقد جابت سفن الأسطول التجاري الكويتي موانئ المحيط الهندي من شرق آسيا إلى شرق أفريقيا فضلا عن موانئ الخليج والجزيرة العربية. كما توجه التجار الكويتيون إلى روسيا منذ القرن التاسع عشر لبيع الصوف والجلود. ومنذ العقود الأولى للقرن العشرين اتجهوا إلى فرنسا وإيطاليا للتعرف على أسواق اللؤلؤ وتسويقه، ومنهم من ذهب إلى الولايات المتحدة الامريكية في ثلاثينيات القرن العشرين لتسويق التمر الذي تنتجه بساتينه في الفاو[٢٣]. وقد تأخذهم تجارتهم إلى طوكيو في بعض الأحيان[٢٤].

أما الهند فعلاقتهم التجارية بها قديمة، وتعود إلى بداية نشأة الكويت. كذلك فقد ذهب بعض الكويتيين إلى سيلان «سيريلانكا» لممارسة مهنة الغوص على اللؤلؤ هناك، بعد انتهاء موسم الغوص في الخليج العربي.

ونظراً إلى اتساع حجم النشاط التجاري الكويتي في الهند وشرق آسيا فقد استقر عدد من التجار الكويتيين في الهند بخاصة، ثم في سنغافورة وأندونيسيا. وكانت لهم نشاطات دينية واجتماعية وثقافية، لعل من شواهدها إنشاء المدارس العربية، وقيام الشيخ عبدالعزيز الرشيد بإصدار مجلتين في أندونيسيا، الأولى «الكويت والعراقي» عام ١٩٣٢، التي أصدرها بالتعاون مع السائح العراقي يونس بحري. والثانية «التوحيد» ١٩٣٣ التي أصدرها منفرداً. ومن النشاطات كذلك إنشاء الشاعر خالد الفرج مطبعة في بومبي، فضلا عن طبع بعض المؤلفات الكويتية في المطابع الهندية، ومنها كتاب «معرفة حساب أوزان اللؤلؤ» من تأليف عبداللطيف بن عبدالرزاق بن عبداللطيف آل عبدالرزاق، حيث طبع في بومبي في العام ١٩١١، وكتاب «رسالة تسهيل التجويد للقرآن المجيد» من تأليف السيد عمر عاصم، وكان طبعه في بومبي في العام ١٩١٥، وكذلك ديوان الشاعر عبدالله الفرج، الذي طبع في الهند في العام ١٩١٩.

ومن الطبيعي أن يتأثر أبناء هؤلاء التجار الكويتيين المغتربين بثقافات البلدان التي أقاموا فيها. ولنا في الشاعر والفنان الكبير عبدالله الفرج خير مثال.

وبعد، فقد كانت رحلات السفر، ونقل البضائع ما بين الخليج العربي وشرق آسيا وشرق أفريقيا، والاتجار مع بعض البلدان الأوروبية، واستقرار عدد من الكويتيين في الهند وبلدان شرق آسيا من أسباب انفتاح الكويتيين على العالم، واتصالهم بالكثير من الشعوب ذات المصادر الثقافية المتنوعة، ومن ثم التأثر بها.

ـ طبيعة النظام السياسي

ثمة عامل سياسي تجدر الإشارة إليه لتأثيره في الواقع الثقافي، وهو أن نظام الحكم في الكويت يختلف عن الأنظمة الأخرى في المنطقة. فقد وفد الكويتيون إلى أرض بكر فعمروها، لم يكن بينهم انذاك حاكم ومحكوم، واختاروا لأنفسهم نظام الحكم الملائم، القائم على الشورى، خلافا لحال الأقطار الأخرى، حيث تغلبت بعض الأسر الحاكمة، أو القادة على من سبقوهم في الحكم، وحلوا محلهم فأصبح لهم الفضل في تأسيس كيانات سياسية جديدة، الأمر الذي يجيز لهم كما - يرون - تحديد طبيعة النظام السياسي الذي يرونه ملائماً لطبيعة بلدانهم وظروفها.

وقد تكلم عدد من الرحالة والكتاب الأجانب عن حب الكويتيين للحرية، وينقل د. أبو حاكمة في تاريخه عن كتاب «باكنجهام» في العام ١٨١٦ قوله: «ويبدو أنها ـ أي الكويت ـ كانت قد احتفظت باستقلالها... ولايزال أهلوها يعرفون بين أهل الخليج بأنهم أكثرهم حرية وشجاعة»[٢٥].

وتطرق هؤلاء الرحالة والكتاب إلى طبيعة النظام السياسي الكويتي القائم على الشورى، حتى إن إحدى الخرائط القديمة التي نشرها الكسندر جونستون (١٨٠٣ ـ ١٨٧١) حملت اسم «جمهورية الكويت» اعتقادا- ممن أعدها أن النظام السياسي الكويتي جمهوري بسبب اشتراك المواطنين في اختيار حكامهم[٢٦] والتزامهم بالتشاور معهم في إدارة البلاد.

ويقول مدحت باشا في مذكراته عن الكويت والكويتيين: «ولم تكن تابعة لحكومة. وأراد نامق باشا الحاقها بالبصرة، فأبى أهلها، ذلك لأنهم تعودوا عدم الإذعان للتكاليف، والخضوع للحكومات.. فهم شبه جمهورية»[٢٧].

ولعل ما تقدم بيانه يفسر مطالبة الكويتيين بإقامة مجلس للشورى مكون من ستة أشخاص في فترة مبكرة نسبياً، إذ إنها تعود إلى أواخر عهد الشيخ سالم المبارك[٢٨]، المتوفى في العام ١٩٢١. ثم تقديم عريضة أخرى إلى خلفه الشيخ أحمد الجابر، تؤكد المطالبة بتكوين مجلس الشورى، وذلك في اليوم الذي توفي فيه سلفه الشيخ سالم. واستجابته لطلبهم، وإقامة المجلس في العام١٩٢١.

ومما يدل على تطور الفكر السياسي الكويتي خلال مرحلة تعد مبكرة ما نص عليه دستور الكويت الذي اصدره مجلس الأمة التشريعي المنتخب في العام ١٩٣٨، إذ تقول المادة الأولى منه: «الأمة مصدر السلطات ممثلة في هيئة نوابها المنتخبين»[٢٩].

وهذا التطور في الفكر السياسي لم يأت من فراغ. فقد كشفت الاتجاهات السياسية لأعضاء «النادي الأدبي» في العشرينيات عن مواكبة حية للتيارات السياسية السائدة في المنطقة العربية آنذاك، وفي مصر بخاصة.

وللشيخ عبدالله الجابر، الرئيس الفخري للنادي الأدبي، شهادة مهمة عن النادي والميول السياسية لأعضائه يجدر الاستشهاد بشيء منها؛ يقول: «تأثر النادي بالسياسة، وبالذات بما كان يحدث في مصر أيام مصطفى كامل وعدلي يكن باشا، وثروت باشا وسعد زغلول. كانت الصحافة المصرية التي كنا نداوم على قراءتها هي التي أثّرت في اتجاه النادي إلى هذا الاتجاه السياسي، وأهمها كانت الاهرام، البلاغ والمقطم والجهاد والمصري والدستور والكشكول والهلال والمنار واللطائف المصورة والسياسة الاسبوعية، وأهم صحيفة جذبتنا كانت السياسة الأسبوعية التي كانت تشرح كل شيء بالتفصيل عن سياسة مصر واحزابها وثوراتها ضد الاستعمار الانجليزي، حتى إننا انقسمنا هنا في النادي أيضا إلى ثلاثة أحزاب كما هي الحال في مصر، وهي: حزب الوفد الذي كان يرأسه سعد زغلول، وحزب الأحرار الدستوريين برياسة محمد محمود باشا، والحزب الوطني برياسة حافظ رمضان باشا. أصدرنا قانوناً بالنادي ينص على أن كل عضو ينتمي إلى النادي لا بد من أن يحضر بالبدلة الإفرنجية، وفي الحفلات الليلية لابد وأن يرتدي الاسموكنج والردنجوت. وكان حب الشباب لسعد زغلول، وتقديرهم له ولسياسته لا يقل عن حبهم للمرحوم جمال عبدالناصر»[٣٠].

وتعد مذكرات خالد العدساني، سكرتير مجلس الأمة التشريعي وكتابه عن تجربة المجلس التشريعي في العام ١٩٣٨ مؤشراً يكشف عن طبيعة الوعي السياسي[٣١].

ومن الطبيعي ان يكون مناخ الحرية والديموقراطية حاضناً للإبداع والتطور الثقافي.

وبعد، فقد كانت العوامل الثلاثة السابق ذكرها: طبيعة السكان، وطبيعة الموقع، وطبيعة النظام السياسي ذات تأثير في الاهتمام الكويتي بالثقافة، ويتجلى ذلك في اتجاه الكويتيين المبكر نحو نسخ المخطوطات والتأليف، وإصدار الصحف، وإقامة المؤسسات الثقافية الأهلية وسوف نعرض بإيجاز لتلك الجهود.

- الكتاب

لما كان الكتاب هو الوعاء الأساس للمعرفة فسوف نبدأ بالتعريف الموجز بالجهود الأولى للكويتيين في مجال الكتابة، سواء من جهة نسخ المخطوطات أو التأليف، وحيث إن للكويتيين تجربة مبكرة في إصدار الصحف الجادة، وإقامة المؤسسات الثقافية الأهلية فسوف نشير إلى تلك التجربة.

من الملاحظ أن المصنفات التي نسخت في الكويت، أو ألفت فيها في مراحل مبكرة تنتسب ـ في الغالب ـ إلى فرعين أساسيين من فروع المعرفة، وهما: علوم الدين وعلوم الملاحة البحرية. وهذه الحقيقة تترجم حاجة

المواطنين إلى معرفة شؤون دنياهم ومعاشهم بصورة علمية بقدر حاجتهم لمعرفة شؤون دينهم؛ فقد كان البحر مصدر الرزق، وميدان العمل الأساس، ولا بد من ارتياده في رحلات السفر، التي تمخر عباب المحيط الهندي متجهة إلى الهند وشرق آسيا تارة، وإلى شرق أفريقيا تارة أخرى، ولذلك كانت الحاجة ملحة إلى معرفة الطرق الملاحية، فضلا عن معرفة ما يتصل باللؤلؤ وأصنافه وأوزانه ومواقع وجوده للمشتغلين في مهنة الغوص وتجارة اللؤلؤ.

- نسخ المخطوطات

اهتم علماء الكويت الأوائل بنسخ بعض الأصول التراثية والفقهية منها بخاصة، وقد وصلتنا أعداد كبيرة من المخطوطات التي نسخها هؤلاء العلماء[٣٢]، من أهمها وأقدمها ما يلي:

١ ـ موطأ الإمام مالك:

قام بنسخ المخطوطة مسيعيد بن أحمد بن مساعد بن سالم من سكان جزيرة فيلكا الكويتية، وكان الفراغ من نسخها في العام ١٠٩٤ هـ ـ ١٦٨٢م[٣٣].

٢ ـ الفتح المبين في شرح الأربعين:

لابن حجر الهيتمي. قام بنسخها محمد بن عبدالرحمن العدساني في العام ١١٣٧هـ ـ ١٧٢٤م[٣٤].

٣ ـ التيسير على مذهب الشافعي:

نظم العمريطي، وقام بنسخها عثمان بن علي بن محمد بن سري القناعي في العام ١٢١٣هـ ـ ١٧٩٨م[٣٥].

وذكر الشيخ يوسف بن عيسى القناعي جهودا أخرى لعثمان بن سري، اذ يقول «عثرت على كتاب صغير في بيت الشيخ فرج فيه قصائد وقصة الحشر وحكايات خرافية بقلم «عثمان» المذكور. وفيه تاريخ الكتابة وهو العام ١٢١٣هـ[٣٦] ويوافق ١٧٩٨م.

٤ ـ المنهاج في فقه الإمام الشافعي:

للشيخ محيي الدين بن شرف النووي. قام بنسخها اسحق بن إبراهيم بن عبدالله في العام ١٢٦٠هـ ـ ١٨٤٤م [٣٧].

٥ ـ ديوان المتنبي:

قام بنسخه الشيخ محمد بن عبدالله بن فارس في العام ١٢٦١هـ ـ ١٨٤٥م[٣٨].

٦ ـ مروج الذهب ومعادن الجوهر:

للمسعودي. قام بنسخ المخطوطة: عبداللطيف بن عبدالرحمن المطوع التميمي الحنبلي في العام ١٢٦٢هـ ـ ١٨٤٦م[٣٩].

٧ ـ شرح الرحبية في علم الفرائض:

لابن حجر الهيتمي المكي. قام بنسخها الشيخ حمد بن عبدالله بن فارس في العام ١٢٧١هـ ـ١٨٥٤م[٤٠].

٨ ـ زوال الترح على منظومة ابن الفرح الأشبيلي:

لابن جماعة محمد بن أبي بكر بن عبدالعزيز بن محمد بن إبراهيم عز الدين أبو بكر، قام بنسخها الشيخ محمد بن عبدالله العدساني في العام ١٢٧٣هـ ـ ١٨٥٦م[٤١]

٩ ـ مصنف ملاحي مجهول الاسم:

قام بنسخه شعيب بن عبدالسلام في العام ١٢٩٢هـ ـ ١٨٧٥م[٤٢].

١٠ـ العمدة في الفقه:

على مذهب الإمام الشافعي ـ قام بنسخها ملا عبدالله بن حسين التركيت في العام ١٣١١هـ ـ ١٨٩٣م[٤٣].

ويبقى من بعد عالم الكويت الجليل الشيخ عبدالله الخلف الدحيان، فقد كانت له جهود كبيرة في نسخ المخطوطات والتعليق عليها [٤٤] فضلا عن جهوده في اقتناء الكثير من المخطوطات التي نسخت في الكويت. وقد أهداها ورثته إلى مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

ـ التأليف

وفيما يتعلق بالمصنفات التي كتبها العلماء والكتاب الكويتيون في مراحل مبكرة، فسوف نشير فيما يلي إلى طائفة منها:

١ـ النظم العشماوية:

وهي منظومة في الفقه المالكي للشيخ عثمان بن سند. ومن المرجح أن يكون ألف هذا الكتاب «المنظومة» قبل العام ١٢٢٠هـ ـ ١٨٠٥م أي قبل أن ينتقل إلى البصرة في العام ١٢٢٠هـ ـ ١٨٠٥م، ومنها إلى بغداد فيما بعد. والمعروف أن عثمان بن سند ولد في جزيرة فيلكا الكويتية في العام ١١٨٠هـ ـ ١٧٦٦م. وبقي في الكويت أربعين عاماً، ثم انتقل إلى العراق حيث قضى السنوات العشرين الباقية من عمره، قبل أن يتوفاه الله في العام ١٢٤٢هـ ـ ١٨٢٦م[٤٥].

٢ـ معرفة حساب أوزان اللؤلؤ:

ألفه عبداللطيف بن عبدالرزاق بن عبداللطيف آل عبدالرزاق[٤٦] وطبع في بومبي المطبعة المصطفوية في العام ١٣٢٩هـ ـ ١٩١١م.

والكتاب كما يدل عليه اسمه يعنى بالتعريف بكيفية حساب أوزان اللؤلؤ. أو كما يقول مؤلفه: «وبعده، لما رأينا الحاجة لمعرفة حساب «الچو» من اللوازم الضرورية ولاسيما لدى أرباب اللؤلؤ شمرنا عن ساعد الجد والاجتهاد، إلى أن

وفقنا الله جلت قدرته لوضع هذا الكتاب النفيس الحاوي لحساب الجو»[٤٧] و«الجو» تسمية لمقياس وزن اللؤلؤ.

٣ـ رسالة تسهيل التجويد للقرآن المجيد:

من تأليف السيدعمر عاصم. وقد طبع الكتاب في المطبعة المصطفوية في بومبي ـ الهند ـ سنة ١٣٣٤هـ ـ ١٩١٥م، وكان طبعه على نفقة التاجر الكويتي «جاسم محمد بودي». وكتبت على غلافه جملة تفيد بأنه «وقف لايباع ولا يشترى»[٤٨].

٤ـ ديوان عبدالله الفرج:

ويضم هذا الديوان شعر عبدالله الفرج[٤٩] المكتوب باللهجة العامية فحسب. وقد أشرف على جمعه ونشره الشاعر خالد الفرج وطبع للمرة الأولى في الهند في العام ١٣٣٨هـ ـ ١٩١٩م.

٥ـ دليل المحتار في علم البحار.

٦ـ المختصر الخاص للمسافر والغواص والطواش

٧ـ الخالص من كل عيب لوضع الجيب.

يجمع بين هذه الكتب الثلاثة كونها تهمّ العاملين في مجال الملاحة والغوص وتجارة اللؤلؤ، وهي من تأليف الربان الشهير عيسى القطامي، وقد طبع كتابا «دليل المحتار» و«المختصر الخاص» في بغداد سنة ١٣٤٣ هـ ـ ١٩٢٤م، على حين لا تحمل النسخة التي اطلعت عليها من كتاب «الخالص من كل عيب» بيانات عن جهة الطبع. وإن ذكر تاريخه، وهو ١٣٤٣هـ ـ ١٩٢٤م[٥٠]

يقول المؤلف في مقدمة كتابه «دليل المحتار في علم البحار»: «وسميته دليل المحتار في علم البحار. وهو جامع لأسماء البلاد بقدر حاجة إخواننا العرب أهل السفن. وابتديت به من البصرة المباركة وساحل فارس وبر مكران إلى الهند ومليبار وما يليها إلى سيلان وأطراف مدراس وكلكتا وجاوة وجزرالبالات وديبا محل من جهة الشرق. والحقته في بر الغرب من البصرة وساحل الكويت والبحرين وقطر وعمان واليمن والحجاز مع بر الحبش والصومال والسواحل وزنجبار وما يليها من بوكين وجزائر قمر وسيشل، مرتبا كل بلد لحاله في عرض وطول. وأودعته معرفة تقلبات الشمس عن خط الاستواء، مع جميع مجاري عبرات البرين ومجاري الجزر وقواعد مفيدة وشبكة جدول يستخرج منها معرفة النوروز البحري»[٥١].

ويقول في التعريف بكتابه «المختصر الخاص للمسافر والغواص والطواش»:[٥٢] «فقد طلب مني بعض الأصحاب والإخوان أن أجمع مجاري الخليج من الكويت وطني المحبوب إلى بوغاز «هرموز» مبينا جميع البلاد

والجزر وعمق البحار ومعرفة المسافة بين البرين والجزيرتين والهيرين[٥٣] والراسين بحساب الأميال البحرية المتداولة عند سالكي البحار مع بعض علائم قعر البحار من الأرض، حيث لأرض[٥٤] البحار علامات من طين وقوع ورمل وفشت مع مجاري العبرات بين البرين بر فارس وبر العدان والبحرين...»[٥٥].

أما الكتاب الثالث وهو «الخالص من كل عيب لوضع الجيب» فقد خصصه مؤلفه للحديث عن أوزان اللؤلؤ، أي إنه يهم المشتغلين بتجارة اللؤلؤ، وجعله في حجم صغير يصلح للوضع في الجيب.

ومن المعروف أن اللؤلؤ كان من أهم مصادر الرزق عند الكويتيين سواء منهم من يشتغلون في الغوص عليه، أو من يتاجرون به.

٨ ـ تاريخ الكويت:

ألفه الشيخ عبدالعزيز الرشيد[٥٦] وطبع في بغداد في العام ١٩٢٦م. وهذا الكتاب بالغ الأهمية، إذ إنه تجاوز العرض التقليدي للأحداث السياسية، ورصد الحياة الثقافية، والظواهر الاجتماعية، والتيارات الفكرية السائدة في عصره. وللتدليل على أهميته فقد استقبل بترحاب وتقدير كبيرين، وأشاد به كثير من العلماء والكتاب على المستويين المحلي والعربي. أما المتزمتون في الكويت ـ وهم قلّة ـ فكان وقعه عليهم شديدا، الأمر الذي دفعهم إلى الطلب من حاكم الكويت الشيخ أحمد الجابر «أن ينزل بالشيخ عبدالعزيز الرشيد أقسى العقاب، ومن دون محاكمة. كما صرح بعضهم بأنه إذا لم يستجب الشيخ أحمد إلى مطالبهم فإنهم سوف يستعملون قوتهم المادية، وحولهم الذي لا يغلب للاقتصاص وأخذ الثأر»[٥٧].

ولم يقف اهتمام الكويتيين بالكتاب عند حدود نسخ المخطوطات أو التأليف، فقد قام كثير من الرجال والنساء بتحمل نفقات طبع بعض الكتب، والدينية منها بخاصة، وجعلها وقفا ينتفع به القراء بلا ثمن.

ومن أوائل الذين قاموا بطبع الكتب على نفقتهم الخاصة رجل من أسرة «الإبراهيم» هو الشيخ علي بن محمد بن إبراهيم، الذي تكفل بطبع كتاب «نيل المآرب بشرح دليل الطالب للشيخ عبدالقادر الشيباني». وكان ذلك في العام ١٢٨٨هـ ـ ١٨٧١م.

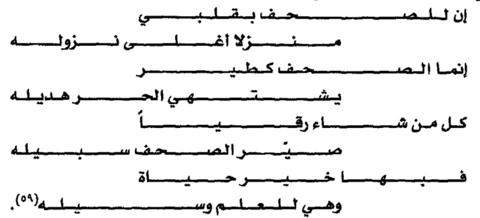
وقد جاء في ختام ذلك الكتاب أنه «تم بعون رب المشارق والمغارب طبع كتاب نيل المآرب... على ذمة الكامل الفاضل المجد حضرة الشيخ علي بن محمد بن إبراهيم من أهالي الكويت، وافق عام طبعه وانتهاء تمثيله ووضعه أواسط شهر رمضان، شهر الخيرات والإحسان من سنة ثمان وثمانين بعد الألف والمائتين»[٥٨].

الصحافة

أدرك رواد العمل الثقافي المستنيرون الأهمية البالغة للصحافة، والدورالذي يمكن لها أن تؤديه في حمل رسالة الإصلاح، والوصول إلى القاعدة الجماهيرية الواسعة، التي قد لا تصل اليها الرسالة التي يحملها الكتاب على الرغم من أهميته، ولذلك ازداد الاحساس بأهمية إصدار الصحف.

وكان الكويتيون على صلة بالصحافة العربية، فقد اشترك «آل خالد» وغيرهم بعدد من الصحف المصرية والعراقية، ومكنوا القراء من الاطلاع عليها منذ بداية القرن العشرين. كما نشر الكتاب الكويتيون كتاباتهم في الصحف المصرية والعراقية بخاصة منذ ذلك الحين. غير أن النخبة الواعية كانت تحلم بإصدار مجلة كويتية تحتضن الكوكبة المستنيرة من العلماء والشعراء والكتاب الطامحين إلى النهوض بمجتمعهم، فضلا عن تحقيق التواصل مع علماء العصر المستنيرين في الاقطار العربية الناهضة من جهة، والتصدي لقوى التزمت والغلو التي تسعى لعرقلة مسيرة التطور من جهة أخرى.

وقد عبر الشاعر والباحث أحمد البشر الرومي عن شغف شباب عصره في العشرينات بالصحف في قوله:



إن للصحف بقلبي ... منزلا أغلى نزوله

إنما الصحف كطير ... يشتهي الحر هديله

كل من شاء رقياً ... صيّر الصحف سبيله

فبها خير حياة ... وهي للعلم وسيله(٥٩).

ـ مجلة الكويت

تحقق حلم الكويتيين بإصدار مجلة تحمل طموحاتهم حين تمكن الشيخ عبدالعزيز الرشيد من إصدار مجلته الشهيرة «الكويت» في العام ١٩٢٨.

لم يكن الطريق ممهداً أمام تلك التجربة الرائدة، فالمتزمتون لايجيزون قراءة الصحف، فكيف يقبلون بصدورها من الكويت.

وينبه د. يعقوب الحجي إلى ان الشيخ عبدالعزيز الرشيد لم يذكر اسم المطبعة التي تطبع فيها مجلته، ثم يشير إلى ان صاحب مجلة «الحديث» كتب رسالة تقريظ للشيخ عبدالعزيز يبدي فيها إعجابه بالمجلة، ويذكر ما يظنه

سبباً في إغفال اسم المطبعة. وقد رد عليه بقوله: «لنا كلمة حول جواب هذا الفاضل في ملاحظته على المطبعة، وعلى النهضة في الكويت وغيرها، لايسمح لنا الوقت بها الآن، لأمور لو عرف كنهها لعذرنا. ويعلق د. يعقوب على هذه الكلمة بقوله: «هنا يبدو احتمال وقوف الشيخ العلجي[٦٠]، وأنصاره ضد المطبعة والصحف ونهضة الكويت الصحافية قائماً وهذا ما أجبر الشيخ عبدالعزيز على عدم الخوض في الموضوع»[٦١].

وعلى الرغم من كل المعوقات فقد شق الشيخ عبدالعزيز الرشيد طريقه وأصدر مجلته الأولى، التي استقطبت الكثيرين من أعلام العصر في الدول العربية، فضلا عن العلماء والأدباء من الكويت واقطار الجزيرة والخليج العربي.

وأراد الشيخ عبدالعزيز لمجلته أن تكون غنية في المادة التي تقدمها للقراء، فهو يعرفها بأنها مجلة دينية تاريخية أدبية اخلاقية، أما أبوابها فتضم الدين، رد الشبهات عن الدين، الاخلاق. القديم والجديد، الأدب، التاريخ، التراجم، الفتوى، اللغة، متفرقات الفرائد، التقريظ والانتقاد.

كذلك فقد أراد للمجلة أن تؤدي دوراً اصلاحياً في بلاد كانت تعاني من تعنت المتزمتين وأنصار الخرافة، وكان يدرك ان الخلاف حول بعض القضايا التي يعالجها قد حسم في الاقطار العربية الأكثر تقدما، لذلك نجده يعتذر عن اضطراره إلى جلب الأدلة على نظريات يعدّ غيرالكويتيين التدليل عليها عبثاً، واشتغالا من دون جدوى، كحركة الأرض وكرويتها، وتعلم اللغات الاجنبية، وان المطر بخار يتصاعد من الأرض، إضافة إلى البحث في الفنون الجميلة والثقافة الغربية التي تلائم أخلاقنا[٦٢].

وهو يعلم صعوبة المهمة الشاقة التي ينهض بها، وأنه ليس من اليسير مواجهة غيرالواعين من قومه في الكويت والخليج العربي بالحقائق العلمية إن لم تكن مدعمة بالأدلة، التي تنفي عنها الشبهات. لذلك نراه يدعم رأيه حول المطر بما قاله شيخ الإسلام «ابن تيمية» كما يستشهد بأقوال الإمام الغزالي لتوكيد كروية الأرض.

ولعل هذا العرض الموجز عن مجلة الكويت يعطي تصوراً عن المعنى الذي يمثله صدورها من جهة ايجاد منبر متين الاساس، يزود القراء بجرعات فكرية وثقافية رفيعة المستوى، ويدافع عن العقيدة الصحيحة، وينفي عن الدين ما ألحقه به المتزمتون والغلاة، الذين يجهلون حقيقته، مع التوكيد على عدم تعارض الدين مع كل جديد، والتشديد على أهمية الأخذ بأسباب العلم.

وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن المجلة صدرت في فترة مبكرة نسبياً، العام ١٩٢٨، وأنها وجدت في بيئة كان للمتزمتين والغلاة فيها قدر من السلطان

فسوف يتبين لنا أن صدورها كان حدثاً بالغ الأهمية، ومن الطبيعي أن يكون لها دور في هز واقع الركود، وزعزعة ركائز التخلف، وشحذ الهمم للسير على طريق التطور.

المؤسسات الثقافية الأهلية

أدرك الكويتيون منذ فترة مبكرة أهمية العمل المؤسسي الأهلي في مجال الخدمات الاجتماعية والثقافية، ففي العام ١٩١١ تحقق حلمهم بتأسيس أول مدرسة نظامية، هي المدرسة المباركية، نتيجة الجهود التي بذلوها في التبشير بالفكرة، وجمع التبرعات لتحقيقها.

ويبدو أن النجاح في إقامة المدرسة المباركية كان حافزاً للنخبة الواعية للتفكير في إنشاء مزيد من المؤسسات الثقافية والاجتماعية الأهلية.

ـ الجمعية الخيرية العربية (١٩١٣م)

افتتحت الجمعية الخيرية العربية في العام ١٩١٣م، ويعود الفضل الأول في إنشائها للشاب فرحان بن فهد الخالد[٦٣] وقد حددت الجمعية لنفسها أهدافا ثقافية واجتماعية عديدة، منها:

١ـ إرسال طلاب العلوم الدينية إلى الجامعات الإسلامية في البلاد العربية الراقية كمصر وبيروت ودمشق وغيرها من أمهات المدن العربية، وبذل ما يقتضي لهم من مصاريف...

٢ـ جلب محدث فاضل يعظ الناس ويرشدهم إلى الصراط المستقيم.

٣ـ جلب طبيب وصيدلي مسلمين حاذقين لمداواة الفقراء والمساكين، وإعطائهم العلاجات المقتضية لذلك مجانا.

٤ـ توزيع الماء الذي هو من أهم حاجات بلدتنا[٦٤].

وقد حققت الجمعية الخيرية الكثير من أهدافها، فأنشأت مستوصفا صغيرا لعلاج المواطنين مجاناً، وأحضرت طبيبا وصيدليا، وأقامت مكتبة زودتها بالكتب والصحف، ودعت الشيخ محمد الشنقيطي للوعظ والإرشاد، فكان يلقي الأحاديث الدينية في المساجد والجوامع، ويحث الناس على العلم والأخذ بأسباب الحضارة[٦٥]. ولبث مدة يبث أفكاره السديدة وتعاليمه النافعة بالوعظ والتعليم والإرشاد في الجمعية تارة، وفي المساجد أخرى[٦٦]. كما جمعت الجمعية الكتب من الأهالي وحفظتها في مقرها، واشتركت في بعض الصحف، وافتتحت صفاً لتعليم الأميين القراءة والكتابة، وقامت بجلب الماء من شط العرب بواسطة سفينة شراعية وتوزيعه مجانا على الفقراء والمساكين، فضلا عن تجهيز الموتى، والأخذ بيد الضعيف[٦٧]. وهناك من يرى أنها كانت تهدف إلى مقاومة الحركة التبشيرية في الكويت وبلاد الخليج[٦٨]. ولم تقف

الجمعية الخيرية عند حدود الخدمات الثقافية والتعليمية والاجتماعية، بل تجاوزتها إلى الـ مل السياسي، ذلك أن عناصر الجمعية كانوا ممن يميلون نحو الدولة العثمانية، الامر الذي لم يكن يتفق مع سياسة الشيخ مبارك الصباح.

ويشير خالد العدساني إلى الدور التنويري للجمعية، الذي أدى إلى إخراس صوتها بقوله: وقد عملت هذه المؤسسة على تنوير الطلاب الكويتيين ورفع الغشاوة عن أعين الجاهلين والخاملين. إلا أن المرحوم الشيخ مبارك الصباح توجس من عواقبها فسارع إلى إبعاد الطبيب التركي. ثم غادر المرحوم الشنقيطي الكويت إلى الزبير متخفيا وخائفا من سطوة حاكم الكويت. فأقفلت الجمعية الخيرية أبوابها، وخرس صوتها إلى الأبد[٦٩].

ـ المكتبة الأهلية (١٩٢٣م)

كان إغلاق الجمعية الخيرية خسارة كبيرة للكويت، ولكن المستنيرين والمخلصين من أبناء البلاد لم يتوقفوا عن بذل الجهود من أجل الاستمرار في إنشاء المؤسسات الأهلية ذات الأهداف العلمية والثقافية والاجتماعية، إدراكا منهم بأهميتها في الارتقاء بالوعي. وقد اتجهوا هذه المرة إلى العمل لإقامة مكتبة أهلية عامة.

يقول الشيخ عبدالعزيز الرشيد: «ود كثير من أهل الفضل والأدب في الكويت تأسيس مكتبة علمية، تضم بين جنباتها من الكتب النافعة المفيدة ما تهذب به العقول، وتنير الأذهان. لاسيما أن كتب الجمعية «الخيرية» كانت محفوظة في بيت آل بدر الكرام ومازال حديث تأسيسها ليرتادها الناس يتخلل المجالس والأندية إلى أن تحققت الأمنية»[٧٠].

وفي العام ١٣٤١هـ ـ ١٩٢٣م فتحت المكتبة أبوابها، وانهالت عليها التبرعات من أموال وكتب، واشترك لها بعدة صحف أهمها: البلاغ والأهرام والمقطم، والقبس السورية، وقد انتقلت المكتبة من مكان إلى آخر، ثم تألفت لجنة من أعيان البلاد لتحسين وضعها، فقررت اللجنة إقامة مبنى مستقل للمكتبة، وعندئذ تبرعت السيدة شاهة الصقر للمشروع بدكان كانت تملكه. وأضافت إليه اللجنة دكاكين استأجرتها من أصحابها لمدة طويلة[٧١].

ولم تكن المكتبة الأهلية مجرد مكان لحفظ الكتب، يرتادها الراغبون في القراءة على الرغم من أهمية ذلك الهدف ـ ولكنها كانت «ملتقى للأدباء بشكل عام وتدور بينهم أحاديث متنوعة في الفقه والأدب والسياسة»[٧٢].

وبعد، فيمكن أن نستخلص من تجربة إنشاء المكتبة الأهلية مؤشرات عدة منها:

١ـ إن التفكير في إنشاء المكتبات العامة جاء مبكراً فالمكتبة الأهلية لم تكن أول مكتبة في الكويت. وقد سبقتها مكتبة الجمعية الخيرية، التي افتتحت في

العام ١٩١٣. وبعد القضاء على الجمعية نُقِلت كتبها إلى بيت «البدر» تمهيداً لجعلها نواة لمكتبة أخرى مستقلة.

٢ـ إن الهدف من إنشاء المكتبات هو السعي إلى تهذيب العقول، وإنارة الأذهان، حسب قول الشيخ عبدالعزيز الرشيد، فالتنوير هدف حاضر في أذهان المخططين الأوائل لإنشائها. وقد ظل هذا الهدف يتخلل المجالس والأندية حتى تحققت الأمنية.

٣ـ إن أفاضل الكويت قاموا بالتبرع بالأموال اللازمة لإنشاء المكتبة وتوفير احتياجاتها، فضلا عن تبرع الكثيرين بالكتب النفيسة التي كانوا يمتلكونها واشتراكهم بعدد من المجلات للمكتبة.

٤ـ ومن المؤشرات الجديرة بالملاحظة ارتقاء وعي المرأة الكويتية في تلك الحقبة المبكرة وإدراكها ما للعلم والثقافة من أهمية، الأمر الذي جعلها موازية للرجل في العطاء السخي. وكانت الرائدة في هذا المجال السيدة سبيكة الخالد التي تبرعت للمدرسة المباركية ببيت كانت تملكه. ثم لحقت بها السيدة شاهة الصقر، التي تبرعت للمكتبة الأهلية بدكان كانت المكتبة الأهلية في حاجة إليه لإقامة مقرها الجديد.

٥ـ لم تكن وظيفة المكتبة الأهلية تقليدية كما هي في المرحلة الحالية، بل كانت ملتقى للأدباء والعلماء الذين تدور بينهم حوارات في الفقه والأدب والسياسة والشؤون الاجتماعية.

ولا يخفى ما لتلك الحوارات من أهمية، وبخاصة حين تكون بين الصفوة المثقفة والمستنيرة من رجالات البلاد.

ـ النادي الأدبي (١٩٢٤م)

كان إنشاء المكتبة الأهلية خطوة مهدت السبيل إلى قبول المجتمع فكرة إنشاء ناد أدبي، ويقول السيد رجب الرفاعي عن المكتبة الأهلية: «إن جماعة من الأدباء أحسوا بحاجتهم إلى مكان لائق، يستطيع فيه المفكرون أن يتداولوا في الشؤون الأدبية والاجتماعية، علماً بأن فكرة إنشاء النادي في ذلك الحين كانت عملا غير مرغوب فيه من المجتمع»[٧٣].

إذن، فقد كانت المكتبة الأهلية بديلا مخففاً للنادي من الوجهة الاجتماعية، أو خطوة ممهدة قادت إلى قبوله. فبعد نجاح المكتبة في جمع شمل أهل الرأي للتشاور في الشؤون الاجتماعية والأدبية والفقهية والسياسية تبددت ـ كما يبدو ـ الشكوك حول النوادي وجدواها. الأمر الذي جعل فكرة انشاء ناد أدبي تنضج، وتبرز إلى حيز الوجود لتلبي طموحات كانت تكبر وتتسع لدى النخبة الواعية بصورة تتجاوز إمكانات المكتبة الأهلية، التي لم تكن تتسع لإقامة المحاضرات العامة على أقل تقدير.

وكان أول من فكر في مشروع «النادي الأدبي» الشاب الأديب خالد سليمان العدساني[٧٤].

يقول خالد العدساني: «في سنة ١٣٤٢هـ تمخضت هذه الموجات الفكرية والمعاهد الأدبية والعلمية عن حركة نشطة، كان نتاجها افتتاح النادي الأدبي... وقد أحدث هذا النادي الكبير في السنين الأولى من تأسيسه حركة أدبية ويقظة ذهنية لا بأس بها بين صفوف الشباب... وانتسب إلى عضويته ما يناهز المائة منهم. وألقيت فيه محاضرات علمية وأدبية متنوعة، كان لها دويّها البعيد لا في أرجاء الكويت وحدها، بل فيما جاورها من إمارات الساحل العربي أيضا»[٧٥].

وبافتتاح النادي الأدبي في العام ١٩٢٤ أُفسِح المجال أمام مثقفي البلاد وعلمائها وأدبائها لتحقيق الكثير من طموحاتهم في التوعية بأفكارهم المستنيرة والدعوة إلى الاهتمام بالعلم، ونبذ الخرافة، ومحاربة التخلف والتزمت.

وقد استقبل النادي الكثيرين من العلماء والمصلحين العرب مثل الشيخ محمد الشنقيطي والشيخ عبدالعزيز الثعالبي، وتبارى الشعراء في الترحيب بهم، واغتنموا مناسبات الترحيب بالضيوف لبث أفكارهم النيرة.

يقول سليمان العدساني مخاطبا الشيخ محمد الشنقيطي بمناسبة احتفال النادي الأدبي بقدومه:

يا شيخ أنت رجاؤنا
في نهضة النشء الجديد
عصر الخرافة قوّضت
أركانه حتى أُبيد[٧٦].

ويقول أيضا مرحبا بالزعيم التونسي الشيخ عبدالعزيز الثعالبي، خلال تكريم النادي الأدبي له:

أنت عبدالعزيز أعلى مقاماً
كلما رمت وصفكم في كلامي
يالقومي، وما عهدت كراما
ألفوا الذل فانهضوا باعتزام
من لحمل اللوا وصد الأعادي
من لصوص الحمى ورعي الذمام
ليس عيش الجبان يا قوم عيشا
فدعوا الجبن وانهضوا للأمام[٧٧].

ومن الشعراء الذين احتفوا بزيارة الثعالبي للنادي الأدبي الشاعر صقر الشبيب، أما الشاعر عبداللطيف النصف فقد ألقى قصيدة رحب فيها بالشيخ محمد الشنقيطي خلال الحفل الذي أقامه النادي الأدبي للترحيب به في العام ١٣٤٣هـ ـ ١٩٢٤م، ومما قاله:

اليوم هللت الكويت وكبرّت
لما أتاها العالم النحرير
أمعطر الإسلام من نفحاته
ومعيد روض الدين وهو نضير
والمرسل السحر الحلال منقحا
يوحيه فكر ثاقب وضمير
بشرى لهذا الثغر لما زرته
فلكم تمنت أن تراك ثغور
كم قد أصيبت بنكبة وبمحنة
وكأن اعظمها لديك يسير[٧٨].

ويبدو أن النادي الأدبي هيأ الأجواء لازدهار مواهب كثير من الشعراء والأدباء الذين حملوا مشعل الدعوة إلى النهوض، والأخذ بأسباب العلم، ومواكبة التطور ومنهم عبداللطيف النصف، واحمد البشر الرومي، وحجي بن جاسم الحجي، الذي يقول في النادي الأدبي:

أفق يا علم من نوم عميق
فإن القوم أضحوا ناهضينا
ويا شمس المعارف أسعفيهم
فنحوك هم غدوا متطلعينا
فتحتم يا شباب القوم «نادٍ»[٧٩]
لأنواع العلوم غدا معينا
فقد كنا بلا ريب إليه
جياعا في الورى متعطشينا
فجدوا في المسير لنيل علم
فبئس العيش عيش الجاهلينا[٨٠]

اتجاهات ثقافية

أشرنا إلى طبيعة السكان وطبيعة الموقع، وطبيعة النظام السياسي عند الحديث عن الاهتمام المبكر بالثقافة ونضيف أن هذه العوامل أدت إلى خلق واقع يتسم بتنوع المنابع الثقافية، وخلق روح التحدي والإبداع، وترسيخ مبدأ

الحرية والديموقراطية والانفتاح على الآخر، والتفاعل الإيجابي معه، ونبذ الغلو وادعاء احتكار الحقيقة.

على هذا الأساس قام النموذج الكويتي، وبه نما وازدهر وتميز، وتمكن من تجاوز التحديات، ويبدو أن الكويتيين أدركوا أنه بغير هذا الأساس، أي بفرض الرؤية الأحادية تتداعى مقومات القوة والتميز، وتتحول عناصر التنوع الثقافي ذات الآثار الإيجابية إلى عوامل فرقة وتناحر، تنذر بتفجير المجتمع من الداخل، وتحويله إلى شظايا عرقية وقبلية وطائفية.

وسوف نشير فيما يلي إلى أهم الاتجاهات الثقافية التي كانت سائدة في مطلع القرن العشرين.

ـ الاتجاه الاصلاحي

لم يكن النموذج الكويتي القائم على الانفتاح مقبولاً في منطقة تسودها الاتجاهات التي يغلب عليها الغلو في فهم الدين. ولذلك كانت الكويت تتعرض ـ بين الحين والآخر ـ للمجابهة من تيارات الغلو والتزمت، التي كانت ـ في الغالب ـ خارجية المصدر. غير أن الكويتيين كانوا يواجهونها بالرفض القاطع.

وتتخذ مواجهة النموذج الكويتي شكلين: أحدهما حربي والآخر فكري.

وقد ابتدأت المواجهة الحربية منذ سنة ١٧٩٣، أي خلال عهد الشيخ عبدالله بن صباح، حين هاجم الإخوان الكويت[٨١] وانتهت هذه المواجهة بمعركة الجهراء في العام ١٩٢٠.

أما المواجهة الفكرية فلاتزال قائمة منذ ذلك الحين حتى يومنا هذا مع تطور أساليبها تبعاً لتطور الزمن، فقد حلت الأحزاب الدينية المعاصرة محل الإخوان الوهابيين في التصدي للنموذج الكويتي القائم على الانفتاح والتسامح.

١ ـ المواجهة الحربية

وفي ما يتعلق بالمواجهة الحربية يجدر الاستشهاد بما حدث في معركة الجهراء ١٩٢٠ والنظر في المطالب التي تقدم بها الإخوان الذين هاجموا الكويت في تلك المعركة، فهم لايسعون إلى السلب والنهب والاستيلاء على الأرض بل يهدفون إلى إعادة الكويتيين إلى الإسلام ـ كما يقولون ـ، وبمعنى آخر اخضاعهم لتصورهم المتشدد في فهم الإسلام.

يقول الشيخ عبدالعزيز الرشيد، الذي شهد معركة الجهراء: «إن منديل بن غنيمان ـ النائب عن قائد الإخوان فيصل الدويش ـ قال للشيخ سالم «إن الدويش يريد مسالمتكم، وهو يدعوكم إلى الإسلام، وترك المنكرات والدخان وإلى تكفير الأتراك»[٨٢].

ويفصح الشاعر ابن عثيمين المعبر عن وجهة نظر الإخوان عن قصدهم من مهاجمة الكويت، وأنهم لم يأتوا للسلب والنهب، بل لإعادة الكويتيين إلى حظيرة الإسلامٍ يقول:

سلم على فيصل واذكر مآثره
وقل له هكذا فلتفعل النُجُب

أعني بهم عصبة الإسلام من سكنوا
مبايضاً ولحرب المارق انتدبوا

واذكر مآثر قوم جلُّ قصدهمُ
جهاد أهل الردى لله لا السَلَبُ

هم أهل قرية إخوان لهم قدم
في الصالحات التي ترجى بها القُرَبُ

صب الاله على أهل الكويت بهم
سوط العذاب الذي في طيّه الغضبُ

ظلّت سباع الفلا تفري جماجمهم
كأنها شارب يهفو به الطربُ

هذا نكالُ إمام المسلمين بكم
فإن رجعتهم وإلاّ استؤصل العقِبُ[٨٣]

لم يكن مثل هذا التصور الموغل في الغلو مقبولا لدى الكويتيين المعروفين بأنهم متدينون بالفطرة. لذلك نجدهم يرفضون منطق الإخوان، ويتصدون لمقولاتهم بالتسفيه، ويتضح ذلك جليا عند شعراء العامية من أهل الجهراء بخاصة، لأنهم اكثر أهل الكويت تضرراً بما حدث في معركة الجهراء، فحين وصف «ابن عثيمين» شاعر الإخوان قومه بأنهم ينهضون بمهمة إعادة الكويتيين إلى الإسلام ذهب هؤلاء الشعراء الى وصف المهاجمين بأنهم «خوارج» يسرفون في تكفير المسلمين، ويرتكبون المحرمات بقتلهم الأطفال وأن الله عاقبهم بكثرة قتلاهم، الذين ملأوا الأرض، وكثرة الجرحى الذين ابتلي بهم قائدهم ......، فضلا عن الجزاء الذي ينتظرهم يوم الحشر بسبب ذبحهم الأطفال.

يقول محمد الهطنفل، وهو من سكان الجهراء:

يادار يا للي بالفضا مالك ذرى
مالك ذرى جوك «الخوارج» صايلين

قلت الذرى والشيخ ما غيره ذرى
ولد مبارك سالم ذرب اليمين[٨٤]

ويقول منصور البناق، وهو من سكان الجهراء أيضا:

....

ضـــامن «للخـــوارج» منزل فـــيـــهـــا

مـــقـــبـــرتهـــم خـــرايـــم جـــوّنا كـلـه

والمصـــاويب فـــيـــصل باحلِ فـــيـــهـــا[٨٥]

٢ ـ المواجهة الفكرية

كانت المواجهة شديدة بين رموز الغلو من جهة ورموز الاصلاح من جهة ثانية، وقد اشترك فيها العلماء والشعراء، وكشفت تلك المواجهة عن استحالة تقبل الكويتيين لتيارات الغلو.

والكويتيون متدينون بالفطرة، وقد أشار الى تلك الحقيقة بعض العلماء الذين زاروا الكويت.

يقول الشيخ عبدالرحمن بن عبدالله السويدي الذي زار الكويت في العام ١٧٧٢: «فدخلتها وأكرمني أهلها إكراما عظيما، وهم أهل صلاح وعفة وديانة. وفيها أربعة عشر جامعاً، وفيها مسجدان. والكل في أوقات الصلوات الخمس تملأ من المصلين. أقمت فيها شهراً لم أسأل فيها عن بيع أو شراء أو نحوهما بل أسأل عن صيام وصلاة وصدقة. وكذلك نساؤها ذوات ديانة في الغاية»[٨٦].

والغلو بعامة غير ملائم لطبيعة المجتمع الكويتي، الذي اقتضت ظروفه الاجتماعية والاقتصادية، وتكوينه الثقافي ان يكون منفتحا، وقائما على التسامح.

كما أن المثقفين وعلماء الدين الكويتيين يرون أن هناك تعارضاً بين الدين الحق والافكار المتزمتة، التي تحرّم ما أحل الله، فضلا عن قناعاتهم بعدم جواز تكفير المسلمين لمجرد الاختلاف معهم في الرأي حول الفروع، أو الأمور الثانوية التي لا تتصل بصلب العقيدة.

ومن الملاحظ أن حجم الشكوى من أذى المتزمتين، التي رددها الكويتيون، يدل على أن هذه الفئة تملك قدراً من التأثير في العامة، غير أن المصادر التاريخية لم تمدنا بمعلومات تكشف عن حجمها الحقيقي وأسباب تأثيرها في العامة. وباستثناء ما ذكره الشيخ عبدالعزيز الرشيد في تاريخه عن اثنين من كبار علماء الدين المتشددين فليس بين أيدينا سوى نتف من الأخبار لا تشفي الغليل.

أما الردود على هذين الشيخين، وعلى التزمت والغلو بعامة فهي كثيرة. ويعد الشعر الكويتي اغزر المصادر في توثيقه لتلك الردود، وبيان طبيعة توجهات المثقفين وعلماء الدين الكويتيين الداعية إلى الأخذ بأسباب التقدم والتطور، ومواجهة المتزمتين، لأنهم يتسببون في تمزيق المجتمع، من خلال إثارة الفتن، فضلا عن عرقلة التطور المنشود.

ويعدُّ الشيخ عبدالعزيز العلجي أحد ابرز رموز الغلو، يقول عنه المؤرخ الشيخ عبدالعزيز الرشيد: «يفد هذا الرجل إلى الكويت من الأحُساء، فيقيم هناك مدة ينفث فيها سمومه، ويسعى إلى إيقاظ الفتنة النائمة. تكون الكويت آمنة مطمئنة، وما هو إلا أن تطأ قدمه أرضها حتى ينكر الابن على أبيه، والأخ على أخيه... ومن أخف ما كان يحدِّث به استسهال معتقديه إطلاق الكفر والإلحاد على المسلمين، واستحلال دماء الموحدين. حكم بعضهم من جراء تعاليمه بكفر الاستاذ الكبير السيد رشيد رضا واستحلال دمه... صرح بعض معتقديه في مجلس عام بقوله إن قتل ثلاثة من أهل الكويت ثمن لدخول الجنة بغير حساب؛ الشيخ يوسف بن عيسى الجناعي والشيخ صقر بن سالم الشبيب وكاتب هذه السطور»[٨٧] أي الشيخ الرشيد.

وسوف نورد فيما يلي أمثلة من تصورات علماء الدين المتشددين، ونتبعها بردود علماء الدين الاصلاحيين والادباء الكويتيين عليهم.

يعلن الشيخ عبدالعزيز العلجي ـ دون مواربة ـ أن التمدن خسة، ويتهم الداعين إلى التمدن بالكفر، فيقول:

يا عائباً منا الجمود وطالبا
منّا التمدن إنك الحيران
إن التمدن لو علمت فخسّة
جاءت بها الأورب واليونان
كفاركم «وجدي فريد» وحزبه
حزب الضلالة قادهم شيطان[٨٨]

كما يهاجم كل عصري، أو – كما يقول الشيخ عبدالعزيز الرشيد- يرمي المصلحين بقوله:

عذ بالمهيمن من هوى فتّانِ
ما تلك إلاّ فتنة الشيطانِ
من كلّ عصري هواه مرسل
ما قيّدته ربقة الإيمان
نعقت شياطين فلبّت صوتها
لسخافة الأحلام والأذهان
نبذوا كتاب الله خلف ظهورهم
ولسنة المختار من عدنان
صروا صرير المعجبين برأيهم
وتكبروا كتكبر السكران

وحكوا خفافيشا تطير بظلمة
إذ كان يعشيها سنا النيران
أو شابهوا في حالهم جعلاً اذا
أرداه طيب عاش بالأنتان
فهم كذي إست رست في زيلها
ودعا لمس أيها القمران[٨٩].

أما الصحف التي كانت من أهم مصادر الثقافة، ومنها تلك التي يصدرها علماء مشهود لهم بالورع والتبحّر في علوم الدين مثل السيد رشيد رضا، فيعدها المتشددون من منشورات أهل الضلال.

يقول الشيخ عبدالعزيز العلجي عن «مجلة المنار» التي يصدرها السيد رشيد رضا:

إلى الله نشكو من ضلال على عمد
أتتنا به الجهّال عن كلّ مُرتد
قلوا كتب الأسلاف واستبدلوا بها
مجلات أصحاب المنار التي تردي[٩٠].

وثمة عالم ديني آخر لا يقل عن الشيخ العلجي تشدداً ثارت ثائرته ـ كما يقول الشيخ الرشيد ـ حين علم باشتراك «آل خالد» بمجلة «المنار» لأن الشرع ـ كما يرى ـ لا يبيح لهم مطالعة تلك الصحف، التي تجمع «العقائد الزائفة والآراء المبتدعة»[٩١].

وقد كتب قصيدة طويلة يهجو فيها صاحب المنار، منها قوله:

وربُّ المنار امتاز عنهم بدعوة
إلى شرع شيطان عليه بلاءُ
ويزعم ان الله لم يعط أحمداً
شفاعته العظمى فخاب رجاء
به صممٌ أو أن في قلبه عمى
عن الذكر فالإسراء فيه شفاءُ

......

إلى قوله:

فإن عقربٌ عادت لِلَسْعِ نعُد لها
بنعلٍ وضربٌ للبلاء بلاءُ[٩٢].

يذكر الشيخ الرشيد ان بعضهم حكم ـ من جراء تعاليم الشيخ العلجي ـ بكفر السيد رشيد رضا واستحلال دمه حتى حاول أحدهم قتله في السنة التي

زار فيها الكويت... ولكن من حسن الحظ أن منع القدر الاستاذ من المرور ذلك اليوم من طريقه[٩٣].

وكان رد مثقفي الكويت وشعرائها على دعاة الغلو والمتزمتين عنيفاً. وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء السيد مساعد الرفاعي وعبداللطيف النصف وصقر الشبيب، الذي عانى كثيراً من أذى المتزمتين، وتهديدهم إياه بالقتل الأمر الذي دفعه إلى بيع بيته خشية قتله كما يقول:

أضلتني بشرقي الكويت
خطوب ألزمتني بيع بيتي
وما بيعك يا بيتي بسهل
ولكن فيك خفت اليوم موتي[٩٤].

يقول الاستاذ أحمد البشر الرومي إن صقراً «وجد من يقف إلى صفه مثل الشيخ الجليل يوسف بن عيسى القناعي... والمرحوم عيسى القطامي، والشيخ عبدالعزيز الرشيد وعبدالملك بن صالح المبيض، والسيد عبدالرحمن السيد خلف النقيب، والسيد مساعد (الرفاعي) والسيد يوسف السيد خلف وأحمد المشاري، وحجي بن قاسم الحجي، وسليمان العدساني... وكثير من الأفاضل[٩٥].

ويبين الاستاذ أحمد البشر الرومي أن هؤلاء الادباء يجتمعون بديوان السيد خلف النقيب، وأن السيد مساعد الرفاعي يشن حملاته بقصائده التي يرتجلها في ذلك المجلس فتنتشر في صباح اليوم الثاني. وكلها كانت رداً قاسياً على المتعصبين. فيرد هؤلاء المتعصبون بقصائدهم الركيكة والمضحكة أحياناً على السيد مساعد فيكيل لهم الصاع صاعين... ودامت هذه الحرب الكلامية خمس سنوات تقريباً انهزم فيها المتعصبون هزيمة نكراء[٩٦].

ومن اشهر قصائد السيد مساعد الرفاعي قصيدته النونية في الرد على الشيخ عبدالعزيز العلجي. فحين كتب الشيخ العلجي قصيدته التي يعيب فيها مواكبة العصر:

عذ بالمهيمن من هوى فتان
ما تلك إلا فتنة الشيطان

رد عليه السيد مساعد الرفاعي بقوله:

لذ بالإله من الجهول الجاني
علج العلوج وفتنة الشيطانِ
خسر السعادة مُذ هوى لتعصب
وتشدد ما جاء بالاديان
فغدا يسب المصلحين بهديهم
وأخو السباب يبوء بالخذلان[٩٧].

أما الشاعر عبداللطيف ابراهيم النصف فيشير إلى دور أصحاب العمائم المتزمتين في عرقلة الإصلاح:

يا للكويت وما ألمَّ بشعبها
فلقد رمته فأقصدته رماته
شعب يقاد إلى البوار وما درى
لهفي أيدري من غشاه سباته
بحت حلوق المصلحين وما وعى
نصحاً تردده عليه ثقاته
رقت العوالم بالعلوم فأسفرت
أوطانها واحلولكت ظلماته
لعبت به العمات أشنع لعبة
فشقي بها وشقت به عماته[٩٨].

ويُعد صقر الشبيب من أكثر الشعراء تذمراً من أفعال المتزمتين وتشددهم غير المبرر. يقول مبينا كراهية الغلاة لمنهج الاعتدال الذي ينتهجه العلماء الكويتيون:

تفرّقنا الجهالة كيف شاءت
وتفعل ما تريد بنا البطالهْ
يزندق بعضنا بعضا سفاها
مطيعين العمائم في الضلالة
أدين يا أولي العمات ان لا
يلين لبعضنا بعض مقاله
أعند أولي العمائم من كتاب
به قد خصهم ربّ الجلاله
فهم يتلون دون الناس آياً
إلى قبح الشقاق به سماله
فعذر عمائم الاشياخ باد
إذا كرهت لمنهجنا اعتداله[٩٩].

ويعيب صقر الشبيب - في موضع آخر - لجوء المتزمتين إلى تكفير المخلصين الذين ينشدون الاصلاح:

كلّما قام مخلص ينصح النا
س ويهديهم سبيل الرشاد
كفرته عمائم قرّب الجه
ل اليها منّا بعيد المراد

إن آي التنزيل لو قرؤوها
آملي الوعد خائفي الإيعاد
لغدوا بيننا وبين التنافي
والتجافي سداً من الاسداد
وأعادوا ذوي الشماتة بالعر
ب جميعاً وهم من الحساد[100].

ويستنجد صقر الشبيب بالزعيم التونسي عبدالعزيز الثعالبي لعله يجد لديه العون لإسكات المتزمتين الذين قلبوا مقاصد الدين النبيلة، وقد اغتنم صقر احتفال الكويت بالزيارة الأخيرة للزعيم التونسي في العام ١٩٢٩، ليقول له:

هل في صحيح الدين ما يدعو إلى
مُردي التفرق والتعادي المتُعسِ
كلا ولكن ناصبوه كفة
عكسوه عمداً ويلهم من عُكَّس
مازال منهم في الكويت موسوس
يدعو إلى التفريق إثر موسوس
فمن الذي من بعد واحد تونسٍ
نرجو لإسكات العوادي الرُّجّس[101].

اما الشاعر ناصر بن قاسم آل غانم فقد بعث بقصيدة إلى الشيخ عبدالعزيز الرشيد يشكو فيها من جور المتعصبين الذين مزقوا الشمل، وأشاعوا الفرقة بين أبناء الوطن.

يا شيخنا أن الكويت لتشتكي
من جور أفراد من الإخوان
جعلوا التفَرق دأبهم فيها فما
راموا سوى التخريب للأوطان
كم مزقوا شملاً لنا بتقشف
كم أوقعونا في هوى فتّان
ياشعبنا إياك أن ترضى بما
يأتيك من جور ومن بُهتان
دعهم يخوضوا في السفاهة برهة
حتى تراهم في عمى حيران
واقبل إلى روح الرقي فطالما
قد كنت عن أمثالها متواني[102].

أما الريان الكويتي الشهير عيسى القطامي فعبر عن ضيقه بالمتزمتين من خلال «الزهيرية» التي يقول فيها:

كُبر العمايم تصدّعني بليّا اصلاح
شطّار في لفها لكن بَلَيّا اصلاح
في طيها الجهل مع ساس الغباوه لاح
ش الفايده هالكبر لفة بَلَيّا نفع
لا منفعة للوطن لاعلم به ينتفع
ما همهم غير قرض العرض وتروشفع
فليسقط اللآف، وليحي العظيم اصلاح[١٠٣].

وله زهيرية أخرى يصور فيها معاناة دعاة الإصلاح:

مهما أفوه بأمور اصلاح قالوا حمق
صاحت نساهم مع الأطفال قالوا حمق
بالله ياناس من فيكم يعرف الحمق
لكن مقدر علي اعيش بين اوباش
ما من حَكَم ينصف المظلوم من الأوباش
برهان حكم الشريعة يردع الأوباش
ياحيف حسن المقال يفسرونه بحمق[١٠٤].

ومن المعروف أن الريان عيسى القطامي هجر الكويت في سنوات عمره الأخيرة واستقر في مسقط حتى وفاته فيها في العام ١٩٢٩، بسبب ضيقه بالتزمت والمتزمتين كما يبدو.

ويحذر أحمد البشر الرومي ممن يسميهم بالدجالين باسم الدين:

لا تميلوا نحو دجّال غدا
باسم دين الله يحوي للذهب
أمعنوا الافكار في تدجيله
تبصروا تقواه زوراً وكذب
ليس بين العلم والدين كما
قاله «الدجال» بون منشعب
إنما للصفر والبيض سعى
مظهراً تقوى ليحظى بالأرب[١٠٥].

وهناك نصوص أخرى كثيرة تدل على ضيق المثقفين الكويتيين بالارهاب الفكري الذي كان يمارسه المتزمتون، الأمر الذي دفع بعضهم إلى مغادرة الكويت والاستقرار بعض الوقت في دبي او البحرين أو عمان أو الهند ابتعادا

منهم عن أجواء التكفير والإيذاء والتهديد بالقتل، على حين آثر نفر آخر من المثقفين حمل راية الدعوة إلى الاهتمام بالعلم، فهو السبيل إلى الخلاص من المحنة، وهو الكفيل بالارتقاء بوعي المواطنين وإنقاذهم من واقع التخلف والشقاق. يقول الشاعر عبدالله علي الصانع - نزيل دبي - من قصيدة بعث بها إلى مجلة الكويت في العام ١٩٢٩:

سقى الله الكويت وساكنيها
من الوسمي صوب الهاطلات
الا من مبلغ عنى بنيها
غياث الممحلين ذُرى العفات
مقالة ناصح يحنو عليهم
حنو الوالدات المرضعات
شباب القوم قوموا لا تناموا
فقد حان القيام لذي سبات
بنفسي موطن أضحى ينادي
ألا يا قوم قد حانت وفاتي
ضغائن منكم قد جرّعتني
كؤوساً بالمصائب مترعات
دعوا أمر الشقاق فقد رمتني
يد التفريق في حضن العدات
اذا اتخذ الشقاق الشعب يوما
سيورده حياض الهاويات[١٠٦].

ويقول من قصيدة أخرى:

العصر عصر النور والعلم الذي
سمقت كواكبه تلوح وتبسم
هلاّ سألت الغرب عمّا كان من
قوم به أوج الفخار تسنموا
أبغير علم شيدوا مجداً على
هام الثريا محكما لا يهدم
رحماك ربي هل نرى يوماً به
وجه السعود وهل يفيق النُّوم[١٠٧].

ويبدي الشاعر حجي بن جاسم الحجي تذمره من واقع الحال في الكويت التي يعلو فيها صوت الجهال، ويشقى بها أهل العقل:

وأمـــا بلادي فـــإن أهجـــهــــا
فـــإن بلادي مـــحل الـهـــجــــا
يـهـــاب بهـــا الحـــرُ جُـــهّـــالَهـــا
ويشـــقى بهـــا كل ســـامي الحـــجـــا [١٠٨].

وفي قصيدته «حث واستنهاض» يدعو الشاعر أحمد خالد المشاري إلى معالجة جروح الجهل ببلسم العقل والعلم، والإعراض عن أقوال السفهاء، الذين لم يعوا حقيقة الدين، ويؤكد أن الأمل يكمن في الشباب. يقول:

فـــتى العلم هذا مـــوطن الكسب والأجـــر
فـــشـــمّـــر ولا تكسل عن النصح والزجـــر
وداوِ كلوم الجـــهـل في بلسم الحـــجـــا
وأيقظ نيـــامـــاً خـــادرين من السكر
فـــتى العلم هل للعلم ثمَّ مـــزية
إذا مـــا ثوى بين الضـــمـــائر والصـــدر
....
ودع عنك أقـــوامـــاً بهـــا ضل ســـعـــيـــهم
فـــمـــا دأبهم غـــيـــر الغـــواية والخـــتـــر
وترديد أقـــوال الســـفـــاهة جـــهـــرة
كـــأن لم يعـــوا مـــا في الكتـــاب من الأمـــر
فـــتى العلم دعـــهم فـــالغـــبـــاوة شـــأنهم
وليس غـــبـــيّ في العـــلا مـــثل من يدري
وعـــرّج بنا نحـــو الشـــبـــيـــبـــة إنهـــا
لخـــيـــر وعـــاءٍ أودعت غـــالي الدرّ [١٠٩]

ولم تقتصر مواجهة الغلو والتزمت وفكر الخرافة على الشعراء، فقد أسهم الكتاب، وعلماء الدين المستيرون في تلك المواجهة. وكان للشيخ عبدالعزيز الرشيد الدور الأكبر فقد نشر عددا من الرسائل في هذا المجال، منها:

١ـ محاورة إصلاحية (١٩٢٣):

ويتصدى في هذه المحاورة لنقض الأفكار المتزمتة لأحد علماء الدين المتشددين.

٢ـ الهيئة والإسلام:

من المرجح أن تكون هذه الرسالة قد كتبت في حوالي العام ١٩١٩، وهي مفقودة وحشد فيها كثيراً من البراهين على ما تعتقده العامة مخالفاً للدين آنذاك، مثل .. كروية الأرض، وحركتها، وكون المطر يتصاعد من بخار الأرض.

٣ـ الدلائل البينات في حكم تعليم اللغات ١٩٢٦[١١٠]:
رد في هذه الرسالة على الغلاة الذين لا يجيزون تعليم اللغات الأجنبية.
ونشر الشاعر والكاتب خالد الفرج قصة في العام ١٩٢٩ تهدف إلى محاربة الخرافة، والتحذير من اللجوء الى المشعوذين[١١١].

ـ الاتجاه الديموقراطي

يكشف الحديث في الاتجاه الديموقراطي عن طبيعة اهتمامات مثقفي مطلع القرن العشرين، إذ إنهم أتبعوا القول بالعمل، وأخذوا على عاتقهم مهمة تصحيح الأوضاع المغلوطة، لتتسق مع قناعاتهم بنبذ التسلط. وكنا أشرنا من قبل إلى أن نظام الحكم في الكويت قام على أساس الشورى، فالكويتيون هم الذين اختاروا حاكمهم، ولم يفرض عليهم، وكان اختيارهم له على أساس مبدأ الشورى في إدارة شؤون البلاد. وقد استمر هذا النهج منذ عهد الحاكم الأول الشيخ صباح الأول المتوفى في العام ١٧٧٦ حتى عهد الشيخ مبارك الصباح (١٨٩٦ـ ١٩١٥)، حين حدث تجاوز لمبدأ الشورى من خلال إقدام الشيخ مبارك على قتل أخويه محمد وجراح وانتزاع السلطة منهما، فضلا عن تفرّده في انتهاج بعض السياسات دون استشارة قومه، ومنها:

١ـ عقد اتفاقية الحماية مع بريطانيا في العام ١٨٩٩.
٢ـ زيادة الضرائب على الكويتيين.
٣ـ منع الكويتيين من الذهاب إلى الغوص في أحد المواسم.
٤ـ الدخول في بعض المعارك ـ غير الدفاعية ـ التي دفع الكويتيون فيها الكثير من الضحايا، بسبب طموحاته الكبيرة بوصفه أحد كبار قادة المنطقة.
٥ـ طلبه تجنيد الكويتيين لمساعدة الشيخ خزعل ـ حاكم عربستان ـ حين اشتعلت الثورة ضده لمساعدته أعداء الدولة العثمانية.

وأدت تلك السياسات والإجراءات التي تفّرد الشيخ مبارك في انتهاجها إلى نمو الاتجاهات المعارضة لسياسته، فقد كانت نظرة الكويتيين إلى بريطانيا مشوبة بالريبة، إذ كانوا يتابعون نضال شعوب المنطقة العربية وغيرها ضد الاستعمار البريطاني. ويضاف إلى ذلك أن الدولة العثمانية تمثل في نظرهم السلطة الإسلامية التي لا ينبغي الاتفاق مع الإنجليز ضدها، ومما يعزز التعاطف مع العثمانيين ان الكويت لم تخضع للحكم العثماني، ولم تعان ما عانته الشعوب الاخرى التي وقعت تحت سلطانهم، بل لقد كان لها استقلالها وعلاقاتها بالقوى الكبرى في المنطقة منذ عهد الشيخ صباح الأول، فضلا عن تأثر الكويتيين بآراء بعض المصلحين المناصرين للدولة العثمانية، الذين يزورون الكويت بين الحين والآخر، مثل الشيخ محمد الشنقيطي والشيخ حافظ وهبه.

ولأن الكويتيين سكان حاضرة ، وأهل تجارة وملاحة وحرف واستقرار فقد كانت زيادة الضرائب، ومنعهم من ممارسة مهنة الغوص في أحد المواسم، ودفعهم الى الدخول في الحروب غير الدفاعية مما يتعارض مع طبيعتهم وثقافتهم.

وكان من مظاهر المعارضة لسياسة الشيخ مبارك ما يلي:

١ـ هجرة كبار تجار اللؤلؤ.

٢ـ رفض الاستجابة لطلب الشيخ مبارك مساعدة الشيخ خزعل حاكم عربستان.

٣ـ المجاهرة بذم الإنجليز ومدح الألمان.

ففي العام ١٩١٠ أقدم عدد من كبار تجار اللؤلؤ على الهجرة من الكويت والاستقرار مؤقتاً في البحرين وجزيرة جنة بسبب منع الشيخ مبارك المواطنين من الذهاب إلى الغوص بعد معركة هدية فضلا عن مضاعفة التكاليف الحربية عليهم.

ومن المعروف أن الغوص هو المورد الأساس للدخل، ولذلك فإن منع المواطنين من الذهاب الى الغوص سوف يؤدي إلى خسائر كبيرة.

وحين أدرك الشيخ مبارك أن تجار اللؤلؤ لم يقبلوا بقراره وبالحجج التي ساقها لتسويغه. اضطر الى إرسال الوفود لاسترضائهم، ومن ثم الذهاب إليهم بنفسه لإقناعهم بالعودة إلى بلادهم(١١٢).

واما المظهر الثاني لمعارضة الكويتيين للشيخ مبارك فقد حدث حينما دعاهم الى تجهيز سفنهم، والاستعداد للذهاب إلى «الفيلية» لنجدة الشيخ خزعل خان حاكم عربستان بعدما ضيق عليه الثائرون، وقد رفض الكويتيون هذا الطلب لأنهم – كما قالوا – لايقاتلون إخوانهم في الدين لأجل الشيخ خزعل(١١٣)، وأبلغوا نائب الامير الشيخ جابر المبارك رأيهم هذا حين ذهبوا إليه وقد تأبطوا مسدساتهم فقالوا له عندما أمرهم بالمسير «لانسمع ولا نطيع»(١١٤).

ويتمثل المظهر الثالث لمعارضة سياسة الشيخ مبارك في كون «أبناء المدارس يجهرون في الشوارع والأسواق بسب الإنجليز ومدح الالمان» وقد ذكر الشيخ مبارك نفسه هذه الحقيقة اثناء استجوابه الشيخين محمد الشنقيطي وحافظ وهبه واتهامه لهما بأنهما يحرضان الناس عليه. وإشارته إلى أن ابناء المدارس لصغرهم لا يعرفون إلا ما يلقنهم معلمهم. فصاحب المثل يقول «خذ رأي القوم من اسفهها»(١١٥).

كان مقدراً لأساليب المعارضة لنهج الشيخ مبارك ان تشتد وأن تتطور، غير انه توفي في العام ١٩١٦، وجاء بعده الشيخ جابر المبارك، الذي لم يدم حكمه

سوى سنة وشهرين، وتولى الحكم بعده الشيخ سالم المبارك من ١٩١٧ حتى ١٩٢١، وفي عهده خاضت الكويت بعض المعارك، ولكنها كانت دفاعية ومع ذلك شعر الكويتيون انه قد آن الأوان لتطوير أداة الحكم، وتحقيق قدر من المشاركة الشعبية بهدف تحقيق الاستقرار، ومنع تكرار واقعة قيام الشيخ مبارك بالاستيلاء على الحكم، والتفرد فيه.

وفي مطلع سنة ١٩٢١، وتحقيقا لتلك الأهداف شرع بعض التجار في مناقشة اقتراح اجبار الشيخ سالم على إقامة مجلس يتألف من حوالي ستة من الشخصيات البارزة، ومن بينهم الشيخ أحمد الجابر، للعمل كمستشارين دائمين لاعتقادهم أن هذه هي الوسيلة الوحيدة للوصول إلى سلام دائم قدر الإمكان، وقد عرف من أصحاب هذه الفكرة حمد الصقر»[١١٦].

وتوفي الشيخ سالم في ٢٢ فبراير ١٩٢١ قبل تنفيذ فكرة المجلس الاستشاري فتم بعدئذ تطوير فكرة المشاركة السياسية، إذ اجتمع وجهاء البلاد في ديوان «ناصر البدر» بعد ظهر اليوم الذي توفي فيه الشيخ سالم «واتفقوا وتعاهدوا على الاتحاد، واتفاق الكلمة، وأن يسعوا بصلاح البلد، وكتبوا مجملة، وهي:

١ـ إصلاح بيت الصباح كي لايجري بينهم خلاف في تعيين الحاكم.

٢ـ إن المرشحين لهذا الأمر هم: أحمد (الجابر) وحمد (المبارك) وعبدالله (السالم).

٣ـ إذا اتفقت عائلة الصباح على تعيين واحد يقبلونه، وإذا فوضوا الأمر للجماعة اختاروا الأصلح.

٤ـ الحاكم المعين يكون رئيسا لمجلس الشورى.

٥ـ ينتخب من آل الصباح والأهالي عدد معلوم لإدارة شؤون البلاد على أساس العدل والإنصاف»[١١٧].

وبعد ان كتب وجهاء البلاد هذه المطالب بعثوا إلى الشيخ أحمد الجابر «وفداً من كبار رجالاتهم لمقابلته في اليخت التجاري العائد من سواحل الجزيرة، والراسي في الكويت، قبل نزوله البر ليعرضوا عليه مطالبهم»[١١٨].

يقول خالد العدساني: «إن رجال الحاشية أسرعوا لمقابلة الشيخ أحمد قبلهم ليكشفوا له ما أجمع عليه الكويتيون، وينصحونه بالموافقة على تلبية مطالبهم كي لا يبايعوا ابن عمه الشيخ عبدالله السالم، الحاكم المؤقت... وقالوا له فيما قالوا لا يهمك أمر الكويتيين، فلسوف تدب الخلافات بينهم، ويتنازعون أمرهم. «ويصفى» لك بعد ذلك كل شيء. ولقد صدق حدسهم»[١١٩].

وأقيم المجلس الاستشاري في العام ١٩٢١ غير أنه لم يحقق الآمال المعقودة عليه، لأسباب عديدة لعلّ أهمها أنه كان معينا.

ولم يتوقف الكويتيون عن النضال لتحقيق المشاركة الشعبية، وقد اختاروا أسلوب انتخاب المجالس المتخصصة، وتمكنوا منذ مطلع الثلاثينيات من إقامة المجلس البلدي.

ويكتسب المجلس البلدي بخاصة أهمية كبيرة، إذ كان ممهدا للمطالبة بإقامة المجلس التشريعي فيما بعد. يقول خالد العدساني: «كان المجلس البلدي محكا صحيحا لاختيار رجالات الكويت من أعضائه، ومدى نزاهة أو شجاعة كل منهم تجاه الخدمة العامة، وتجرده من الأغراض والأهواء الذاتية. كما تم بهذا المجلس أيضا خلق النواة الأولى للحركات الوطنية التالية من بين من ائتلفت نفوسهم، وتوحدت أهدافهم، حيث تعارفوا بعد طول تجربة وكثرة إختبار، إذ كان المجلس البلدي لكثرة الشؤون المناطة به بمثابة برلمان صغير»(١٢٠).

لم تكن الحاشية المنتفعة بوجود الفساد راضية عن عمل المجلس البلدي، الهادف إلى الإصلاح ، ولذلك فقد تحالفت مع الحكومة لإفشال التجربة، من خلال تزوير الانتخابات، وإبعاد المخلصين عن تأدية دورهم الإصلاحي، غير أن إجهاض تجربة المجالس المتخصصة، المجلس البلدي ومجلس المعارف أذكت روح المعارضة، ودفعت قادة الرأي إلى تطوير نضالهم ليصل إلى المطالبة بإقامة مجلس تشريعي منتخب. وقد تحقق هدفهم في العام ١٩٣٨، حين أقيم مجلس الأمة التشريعي، كما تمكنوا في العام نفسه من إقرار دستور للكويت تنص مادته الأولى على أن «الأمة مصدر السلطات ممثلة في هيئة نوابها المنتخبين»(١٢١).

وكانت التحولات السياسية التي حدثت منذ عهد الشيخ مبارك الصباح قد أثارت المثقفين، الذين كانوا يتابعون التطورات السياسية الإيجابية في بلدان العالم المتقدم، ويطمحون إلى تطوير نظام الحكم في بلادهم، وتجاوز واقع الاستبداد الناجم عن حكم الفرد. ويرون أهمية التحول إلى دولة المؤسسات.

كانت المنتديات الثقافية، الجمعية الخيرية العربية (تأسست عام ١٩١٣) والمكتبة الأهلية (١٩٢٣)، والنادي الأدبي (١٩٢٤)، والديوانيات التي يرتادها المثقفون منشغلة في مناقشة الشأن السياسي، وتداول الأفكار الكفيلة بالنهوض بالبلاد.

ويعد الشعر مرآة تعكس تصورات المثقفين تجاه الواقع السياسي وطموحاتهم نحو تطويره، ويعد الشاعر عبداللطيف ابراهيم النصف من أكثر الشعراء الكويتيين جرأة في نقد الوضع القائم، ففي العام ١٩٢٦ أرسل قصيدة إلى صديقه الشاعر خالد الفرج يشكو فيها تردي الأوضاع في الكويت، يقول:

أســـــفي وهـل يجـــدي عليـــــه تـأســـــفي
شــــيــــئـــــاً ولـو قـــــرنت بـه حـــــســـــراتـه
أن لا أرى الـشــــــعـب المضــــــام بـجـنـبــــــه
تـفـــــــتـــــــر عـن ثـغـــــــر الـردى ثـوراتـه
مـن لـي بـ «روبـســــبـــيـــــيـــــر» يذكي نـارهـا
حـــــمـــــراء تـخـــــفق فـــــوقـــــهـــــا راياتـه
فـــــتـــــخـــــر للـيـــــوم الـرهـيـب طغـــــاتـه
وتـذيقـــــهـم ذيقـــــاتـهـــــا حـــــســـــراتـه[١٢٢].

ويرد الشاعر خالد الفرج على صديقه مشخصاً الداء، وانه نتيجة طبيعية لحكم الفرد، يقول:

هـذي نـتـــــيـــــجـــــة كل شـــــعـب قـــــائم
بـالـفـــــرد، مـنـه حـــــيــــــاتـه ومـمـاتـه

وهذا القول يكشف عن وعي بمثالب حكم الفرد، وإدراك لأهمية المشاركة الشعبية.

ويؤكد خالد الفرج من جهة ثانية على القول بأن القوة وحدها ليست كافية لتحقيق الهدف. فلا بد من أن تدعم بالعلم وبالفكر. ولتوكيد رأيه يستشهد بتجربة الثورة الفرنسية إذ لولا أفكار «فولتير» وهو أحد المبشرين بالثورة لما قام «روبسبيير» الذي لا يعدو أن يكون أداة منفذة شحذها الفكر. يقول:

لا مـــــجـــــد إلا بـالـعـلـوم ونـشـــــرهـا
في الـشـــــعـب حـــــتـى ترتقي طبـــــقـــــاتـه

....

فـــــهـنـاك ثُرْإن الـنـجـــــاح مـــــحـــــقـق
والـســـــيـــــرمـنـك ســـــديـدة خـطـواتـه
مـــــا قـــــام «روبـســــبـــيـــــيـــــر» حـــــتـى هـزّه
«فـــــولـتـــــيـــــر» تـذكي نـاره نـفـــــخـــــاتـه[١٢٣].

ويبدو ان هذين الشاهدين اللذين كتبا في العشرينيات كافيان للدلالة على طبيعة الافكار التي كانت محل تداول وحوار بين شريحة من مثقفي تلك الحقبة. كما تعد مذكرات «خالد العدساني» وثيقة مهمة في هذا المجال.

وقد شهدت العقود اللاحقة (الخامس والسادس من القرن العشرين) اتساع نبرة نقد الأوضاع السياسية، والمطالبة بتصحيحها، ولعل شعر فهد العسكر خير شاهد على ضيقه وابناء جيله بما آلت إليه الحال، من جهة سوء الإدارة وتفشي الممارسات المغلوطة.

- الاتجاه القومي

لم تكن حوارات الكويتيين في منتدياتهم الثقافية مقتصرة على الشأن المحلي. ففي مطلع القرن العشرين كانت قضايا الأمة العربية حاضرة لديهم بصورة تلفت النظر، فهم بحكم انتمائهم العربي، وانفتاحهم على العالم، وارتقاء وعيهم السياسي يدركون طبيعة الممارسات الاستعمارية ضد الشعب العربي في مصر وليبيا وأقطار المغرب العربي وجنوب الجزيرة العربية، ويناصرون الأحرار في نضالهم، فضلا عن متابعتهم الدقيقة للوضع في فلسطين منذ صدور وعد بلفور، وتبنيهم الدفاع عن الحق الفلسطيني، ودعوتهم الملحة لتحقيق الوحدة العربية.

وقد ازداد تفاعلهم مع قضايا الأمة بفضل اتصالاتهم وحواراتهم مع بعض الزعماء والمصلحين الذين كانوا يزورون الكويت بين الحين والآخر، مثل السيد رشيد رضا والزعيم التونسي عبدالعزيز الثعالبي والشيخ حافظ وهبة والشيخ محمد الشنقيطي، فضلا عن تواصلهم مع رجالات الفكر خارج الكويت، ومتابعتهم أحداث الوطن العربي من خلال الصحافة العربية، وبخاصة صحافة مصر.

يقول خالد العدساني في مذكراته: «إن الحركات الفكرية والوطنية في العالم العربي جميعه كانت خاملة متقطعة، لهذا تفشت الأمية، وانتشرت الخرافات التي سادت الجزيرة العربية إبان الحكم العثماني الثقيل، حتى إذا تفجرت مع بداية القرن العشرين النهضة المصرية التي حرك أوارها مصلحا الشرق العظيمان جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده تفتحت في انحاء الشرق العربي عيون الخامدين، وبدأوا يتلمسون أسرار الحياة وفهم حقائقها عن طريق الصحافة المصرية المجيدة، التي كانت تجوب أنحاء الكويت ناشرة معها بذور النهضة وشعاع اليقظة الأولى»[١٢٤].

وانتقل العمل السياسي القومي من بعد إلى الصيغة التنظيمية، إذ تم في العام ١٩٣٨ تشكيل «كتلة الشباب الوطني» ذات الأهداف القومية الواضحة، فعند النظر في ميثاق «الكتلة» يتضح مدى الألتزام بالمبادئ القومية، إذ لا تكاد تخلو مادة من مواد الميثاق من ذكر للوطن العربي والثقافة العربية. وفيما يلي نص الميثاق:

«**المادة الأولى:** الإيمان بأن الأمة العربية أمة واحدة، وإن الوطن العربي وطن واحد، وان حق الأمة العربية بممارسة سيادتها التامة واستقلالها الحقيقي حق مطلق لها. وان حقها ومصلحتها فوق كل شيء.

المادة الثانية: اعتبار الكويت بلدا عربيا وانه جزء لا يتجزأ من الوطن العربي الأكبر.

المادة الثالثة: توثيق الروابط والصلات بين جميع الأقطار العربية، وتشجيع المصنوعات العربية، وتقوية الروح الرياضية، والسعي إلى كل ما يفيد العرب، وينهض بهم اجتماعياً واقتصاديا.

المادة الرابعة: إحياء الروح القومية في نفوس الأفراد.

المادة الخامسة: السعي لنشر روح الثقافة العربية في المجتمعات الكويتية.

المادة السادسة: لم شعث الشباب الكويتي.

المادة السابعة: السعي بكل القوى لمؤازرة الأحرار المخلصين العرب.

المادة الثامنة: يقسم كل عضو من أعضاء الكتلة اليمين على تحقيق أهداف وميثاق الكتلة، والإخلاص للأنظمة والقرارات التي تسنها الهيئة الادارية»[١٢٥].

يرى د. فلاح المديرس ان هذا التنظيم ـ كتلة الشباب الوطني ـ بمثابة واجهة سياسية لـ «الكتلة الوطنية» التي شكلت في بداية الثلاثينيات، وقادت الحركة الإصلاحية عام ١٩٣٨ [١٢٦]، فقد «قام اثنان من مؤسسي الكتلة الوطنية بزيارة إلى العراق وسوريا، واتصلا بالمراكز الثقافية العربية في كل من بغداد ودمشق، وهما عبدالله حمد الصقر وعبداللطيف ثنيان الغانم، واختلطا مع الساسة العرب في هذين البلدين من خلال النادي العربي في دمشق، ونادي المثنى في بغداد، حيث تعتبر مثل هذه الاندية مراكز نشطة للقوميين العرب، الذين يدعون إلى توحيد الوطن العربي ومحاربة الاستعمار الغربي والحركة الصهيونية، ومن هنا بدأ تأثر الشباب الكويتي بهذه الدعوات»[١٢٧].

ويبدو ان اتصال الكويتيين بالساسة في العراق وسوريا كان ذا تأثير في الانتقال إلى العمل التنظيمي من خلال تشكيل كتلة الشباب الوطني، أما اهتمام الكويتيين بالدعوة إلى توحيد الوطن العربي ومحاربة الاستعمار الغربي والحركة الصهيونية فهو سابق لتلك المرحلة. ويدل على ذلك نصوص الشعر الكويتي الكثيرة التي تناولت قضايا التحرر والوحدة وقضية فلسطين وثورة الريف في المغرب منذ العشرينيات، فضلا عن الحوارات القومية التي كانت تدور في المنتديات الثقافية خلال تلك الحقبة.

كان الشعراء في طليعة مثقفي العقود الأولى من القرن العشرين الذين وصلتنا نماذج من كتاباتهم، وقد كشفت تلك الكتابات عن توجهات قومية ظاهرة احتلت مساحة كبيرة من ديوان الشعر الكويتي.

ولعل مما يلفت النظر تتبع الكويتيين الدقيق لقضايا المغرب العربي على الرغم من بعد المسافة بين أقصى مغرب الوطن العربي وأقصى مشرقه فضلا عن تخلف وسائل الاتصال في بداية القرن العشرين.

وها هوذا الشاعر عبداللطيف النصف يخاطب أسد الريف ـ كما يسميه ـ الأمير عبدالكريم الخطابي قبل اضطراره إلى الاستسلام للإسبان في العام ١٩٢٣:

أرى الشـــرق بالأغـــلال يرسف باكـــيــاً
على حين بات الغــرب جـــذلان يبـــسمُ

....

....

طلعت فظنوا في ثيـــابك طارقـــاً
وذكـــرتهم أيام طارق فـــيــــهمُ
صـــدمـــتــــهم وسط الملاحم صــدمــة
فكم بعـــــــدها ثكلى ترنّ وترزم
فلله يوم فـــيك قـــد شـــهـــد العـــدا
حـــســـامــاً جـــلاه الله لايتـــثلم
فـــقـــد علمت مـــدريد أنك فـــاتح
وقـــد شـــهـــدت باريس أنك ضـــيـــغم
وقـــد علمـــوا لو أصـــبح العلم نافـــعــاً
بأنك من بســـمـــارك أدهى وأحـــزم [١٢٨].

ويستنكر الشيخ عبدالله النوري الإرهاب الإيطالي في ليبيا في قصيدة نشرها في العام ١٩٣١، ثم أتبعها بأخرى بعد عام، يقول:

قـــبـــحـــاً لكم يا بني رومـــا فـــبـــغــيكمُ
جـــنـــيـــــتـــم مـــنـــه يـــا ظُـــلاّم شـــنـــآنـــا
ســـفـــكـــتم الدم عـــدواناً بلا ســـبـــب
أيتـــمـــتـــم النشء طـفـــلاتٍ وولـدانـا
وفـــعـــلكم مـــا فـــعـــلتم في طرابلس
يا جند فـــاشـــست عـــصـــر النور قـــد شـــانا

....

....

وحـــشـــيـــة يا بني رومـــا الـــبـــغـــاة لقـــد
نلتم بهـــا عند كل الناس أضـــغـــانـا [١٢٩].

أما تونس فقد حيا شعراء الكويت نضالها، وأشادوا بالزعيم التونسي المناضل عبدالعزيز الثعالبي خلال زياراته الكويت، يقول محمود شوقي الأيوبي في قصيدة خاطب فيها الزعيم التونسي في العام ١٩٢٧:

يا زعيم العُرب انعشت بنا
أملاً كاد يلاشيه الذمر

يا مُثير العرب الاحرار في
تونس الخضراء لبّتك الزمر

يا زعيم العرب وثبت بنا
ثورة التحرير من بعد الضجر(١٣٠)*

وقد حظيت الجزائر بقدر كبير من اهتمام الكويتيين،وهناك نصوص شعرية كثيرة حيّت نضال الجزائر، ودعت إلى نصرة الجزائريين، غير أنها كتبت بعد حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين. الأمر الذي يجعلها خارج النطاق الزمني لهذه الدراسة.

وإذا كان اهتمام الكويتيين بمناصرة نضال أقطار المغرب العربي البعيدة كبيراً فمن الطبيعي ألا تكون مناصرتهم لنضال أقطار المشرق العربي أقل قدراً. ويزخر الشعر الكويتي بالنصوص التي تؤكد تلك الحقيقة، والتي يضيق المجال عن الاستشهاد بها. ولذلك فسوف نكتفي بذكر بعض الامثلة.

في العام ١٩٢٨ كتب خالد الفرج قصيدة في رثاء أمين الرافعي الذي فتح «جريدة الأخبار» لنشر أعمال الإنجليز ضد البحرين، واغتنم تلك المناسبة للإشادة بزعماء مصر سعد زغلول ومصطفى كامل، يقول:

هذه مصر رماها دهرها
برصاصات المنايا فأصابا

ثكلت بالامس «سعداً» بدرها
فادلهمت ظلمة والبدر غابا

....
....

شيعت مصرٍ «أميناً» مخلصاً
قطّ ما ساوم في الحق وحابا

لو درى «كامل» عن مقدمه
لنضا الاكفان عنه والترابا

....
....

أرجفت من مصر في تقريعها
طاغي البحرين نقداً واحتسابا(١٣١).

وتغنى خالد الفرج بعظمة مصر في قصيدته التي يهنئ فيها أحمد شوقي بإمارة الشعر، وكان ذلك في العام ١٩٣٢:

يا مصر كم لك من مجد يشيده
أبناء صدق لهم من أمهم خيمُ
خصبت بالنبت زرعاً كان أم بشراً
فالخير منك على ما فيك مقسوم
وفي رباك أبو الهول العظيم له
مجد على صفحات الدهر مرسوم
يصارع الدهر بالأهرام جارته
والدهر مهما تفانى فهو مهزوم[١٣٢].

أما قضية فلسطين فقد حظيت بالاهتمام الأكبر لدى الكويتيين، وقد شكلت لجان جمع التبرعات لفلسطين منذ ثلاثينيات القرن العشرين كما استقبلت الكويت الحاج أمين الحسيني رئيس اللجنة العربية العليا في العام ١٩٢٣، وكان الشعر الكويتي المعبر عن اتجاهات المواطنين القومية منغمساً في دقائق تلك القضية القومية المهمة، متفاعلاً مع نضال شعب فلسطين في كل مراحل النضال.

وتعود النصوص التي توثق تضامن الكويتيين مع كفاح الشعب الفلسطيني إلى العام ١٩٢٨ و١٩٢٩، وتمتد من دون توقف حتى يومنا هذا.

ففي العام ١٩٢٨ تطرق خالد الفرج إلى وعد بلفور خلال مقارنته بين مصطفى كمال، الذي حطم «معاهدة سيفر»، والعرب الذين قيدهم وعد بلفور، إذ قال:

هزئ القوي بسيفر وعهودها
ولوعد بلفور بنا أطواق[١٣٣].

وللشاعر نفسه قصيدة عن وعد بلفور كتبها في العام ١٩٢٩، حين تكررت الاعتداءات على المواطنين العرب:

بلفور إن اليوم عيدُ
فالبس له الثوب الجديد
....
....
هذي فلسطين الوديـ
ـعة في مصائبها تميد
ما ينقضي زلزالها
حتى تزلزل من جديد

....

....

الـــــدار دار جـــــــــــــــــــــــــــــدودهـــــم

من عــــــهـــــــد كنعـــــان البـــــعـــــيـــــد

فـلـيــــــــــغـــــــرُب الملـك الـطـريـــ

ـف وللعـــــمــــــاليق التـلـيــــــد(١٣٤).

وبقي خالد الفرج يتتبع دقائق ما يجري في فلسطين منذ العام ١٩٢٨ إلى حين وفاته في العام ١٩٥٤.

وللشاعر محمود شوقي الأيوبي عدد كبير من القصائد التي تبدأ أولاها بتناول حادث البراق في العام ١٩٢٩، وتعرض الثانية لاعدام المناضلين الفلسطينيين فؤاد حجازي وأحمد عطا الزير وخليل جمجوم في ١٧ من يونيو (حزيران) ١٩٣٠، وتسجل القصائد الأخرى الأحداث اللاحقة.

ففي قصيدته عن حادث البراق يقول:

وفي فلسطين من بلفـــور مـــهـــزلة

هزّت لهـــا من خـــمـــار الحـــقـــد أذقـــان

فـــحـــادث القـــدس ســـاء الناس قـــاطبـــة

ولـلـبُـــــــراق عـلـى الـتـنـكـيـل بـرهـان

واليـــوم اشـــعـلتـــهم ناراً تؤجـــجـــهـــا

أيـدي اليـــهـــود وهـم للفـــتـك ذؤبـان

فـ «بنتـــيـــوس» و«صـــمـــوئيل» وأولـهم

«بلفـــور» كلـهـم للجـــور أوثان(١٣٥).

ويتساءل الشاعر فهد العسكر عن حال فلسطين في قصيدة كتبها في العام ١٩٣٦، حين اندلعت الثورة:

بالـلـه يا رسل الـثـــقـــافـــة خـــبـــرو

نـا كـــيـــف حـــال الأخـت يا إخـــواني

أعـنـي فـلـسطيـنـاً وكـــيـف «أمـــينهـــا»

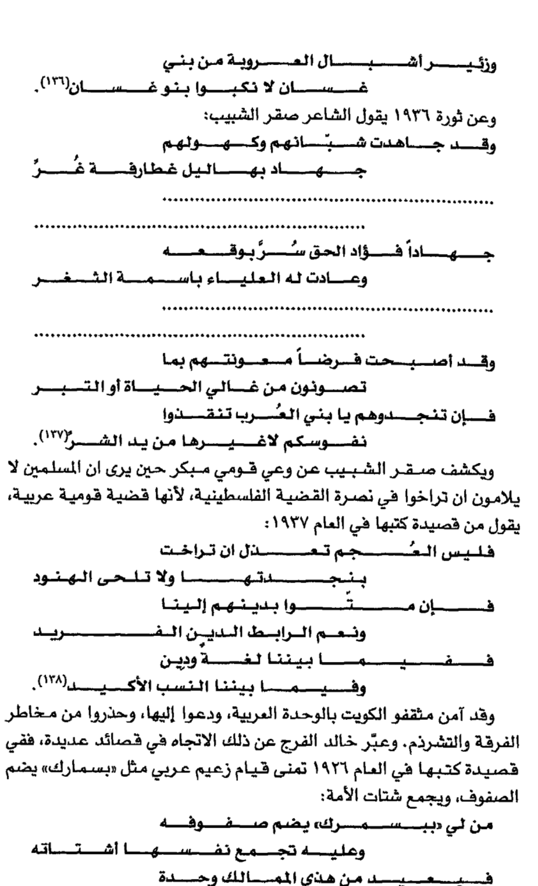
وجـنـوده وبـقـــيـــــــة الـسـكّـان

بعـــد الكـفـــاح وبعـــدمـــا بث اليـــهـــو

د شـــرورهم فـــيـــهـــا بكلّ مكان

إني ســـمـــعت نداءها وســـمـــعت تلـ

بيـــة الضـــيـــاغم من بني عـــدنان



وزئيـــــر أشـــــبـــــال العـــــروبـة مـن بـنـي

غـــســـــان لا نكبـــوا بـنـو غـــســـــان[١٣٦].

وعن ثورة ١٩٣٦ يقول الشاعر صقر الشبيب:

وقـــد جـــاهدت شـــبّـــانهم وكـــهـــولهم

جـــــهـــــاد بهـــــاليل غطارفـــــة غُـــــرٌ

....

....

جـــهـــاداً فـــؤاد الحق سُـــرَّ بوقـــعـــه

وعـــادت له العليـــاء باســـمـــة الثـــغـــر

....

....

وقـــد أصـــبـــحت فـــرضـــاً مـــعـــونتـــهم بما

تصـــونون من غـــالي الحـــيـــاة أو التـــبـــر

فـــإن تنجـــدوهم يا بني العُـــرب تنقـــذوا

نفـــوسكم لا غـــيـــرها من يد الشـــر[١٣٧].

ويكشف صـقـر الشـبـيب عن وعي قـومي مـبكر حين يرى ان المسلمين لا يلامون ان تراخوا في نصرة القضية الفلسطينية، لأنها قضية قومية عربية، يقول من قصيدة كتبها في العام ١٩٣٧:

فـلـيس العُـــــجم تعـــــذل ان تراخـت

بـنـجـــــدتـهـــــا ولا تـلـحى الـهـنـود

فـــــإن مـــــتّـــــوا بـدينـهـم إلـيـنـا

ونـعـم الـرابـط الـديـن الـفـــــــريـد

فـــفـــيـــمـــا بيننا لغـــة ودين

وفـــيـــمـــا بيننا النسب الأكـــيـــد[١٣٨].

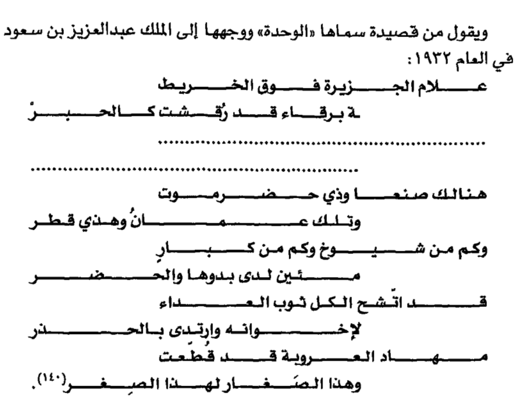
وقد آمن مثقفو الكويت بالوحدة العربية، ودعوا إليها، وحذروا من مخاطر الفرقة والتشرذم. وعبّر خالد الفرج عن ذلك الاتجاه في قصائد عديدة، ففي قصيدة كتبها في العام ١٩٢٦ تمنى قيام زعيم عربي مثل «بسمارك» يضم الصفوف، ويجمع شتات الأمة:

من لي «ببـســمـرك» يضم صـفـوفـه

وعليـه تجـمـع نفـسـهـا أشـتـاته

فـيـعـيـد من هذي الممـالك وحـدة

والعلم تخـفـق فـوقـهـا راياته[١٣٩]



ويقول من قصيدة سماها «الوحدة» ووجهها إلى الملك عبدالعزيز بن سعود في العام ١٩٣٢:

عـــلام الجـــزيرة فـــوق الخـــريطـ

ـة برقـــاء قـــد رُقّـــشت كـــالحـــبـــرْ

....

....

هنالك صنعـــا وذي حـــضـــرمـــوت

وتـلك عـــمـــــانُ وهـذي قـطـر

وكم من شـــيـــوخ وكم من كـــبـــارِ

مـــــئين لـدى بدوها والحـــضـــر

قـــــد اتّشح الكل ثوب العـــداء

لإخـــوانه وارتـدى بـالحـــذر

مـــهـــاد العـــروبة قـــد قطّعت

وهذا الصَغـــار لهـــذا الصِغـــر[140].

الحواشي والهوامش

1 انظر: محمد بن عثمان بن صالح بن عثمان: روضة الناظرين عن مآثر علماء نجد وحوادث السنين١/٧ ط٢ وعبدالعزيز الرشيد: تاريخ الكويت ص٢٩ط٢.
و د. فتوح الخترش: التاريخ السياسي للكويت في عهد مبارك ص١١. ويلاحظ اتفاق ثلاث روايات على تحديد سنة تأسيس الكويت، وهي لكل من: صاحب روضة الناظرين والشيخ مبارك الصباح ولويس بيلي المعتمد السياسي البريطاني في الخليج.

2 المخطوطة هي: موطأ الإمام مالك. وقد نسخها في جزيرة فيلكا الكويتية مسيعيد بن أحمد بن مساعد بن عبدالله بن سالم.

3 العتوب: اسم مشتق من الفعل عتب، أي اكثر من الترحال من مكان إلى آخر. ذكر المعتمد البريطاني في الكويت «ديكسون» أن أمير الكويت الشيخ عبدالله السالم أخبره أن أجداده سمّوا بذلك الاسم بعد ارتحالهم من الجنوب شمالا إلى الكويت، أي أنهم عتبوا إلى الشمال. انظر: ديكسون: الكويت وجاراتها ٩/١ ود. أحمد أبو حاكمة: تاريخ الكويت الحديث ١٧٥٠ – ١٩٦٥ ص٢١-٢٢. و«العتوب»: ليس اسما لقبيلة ـ كما توهم بعض الباحثين ـ ذلك أن الصباح والخليفة والجلاهمة، وكثير من الأسر التي هاجرت معهم باتجاه الكويت تنتمي إلى قبيلة عنزة المعروفة.

4 انظر: تاريخ الكويت الحديث ١٧٥٠-١٩٦٥ ص٢٢-٢٣.

5 عبدالله بن خميس: معجم اليمامة. ٤٥٢/٢ـ ٤٥٣.

6 غيورغي بونداريفسكي: الكويت وعلاقاتها الدولية خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ص٢٤.

7 سمير عطاالله: قافلة الحبر، ص١٧١.

8 المصدر السابق: ص١٧٢.

9 لوشر: الكويت عام ١٨٦٨، ترجمة عبدالله ناصر الصانع، ص٣١.

10 المصدر السابق: ص١٥.

11 خالد البسام: مرفأ الذكريات، ص٧٢-٧٣ والمضيف المقصود هو: عبداللطيف العبدالجليل الملقب بـ «المدير» وهو مدير جمارك الكويت آنذاك.

12 د. يوسف جعفر سعادة: الكويت قرنان ونصف من الاستقلال، ص٢٣٤.

13 أنظر: يحيى الربيعان: صحيفة الطليعة، ١٩٩٧/٣/٥ و١٩٩٩/٤/٢٢.

14 المصدر السابق: عدد ١٩٧٧/٣/٥.

15 المصدر السابق: ويذكر الاستاذ يحيى الربيعان ـ في حديثه عن أسرة الإبراهيم – إن بديع البستاني قضى في ضيافتهم في الهند عامين (١٩١٢ـ ١٩١٤). فأطلق عليهم لقب ملوك اللؤلؤ العربي. كما قام بتدريس أبناء الأسرة، وترجم الملاحم الهندية المشهورة ومنها «المهابراته والراميانه والنشيدالإلهي» وأشعار شاعر الهند «طاغور» الذي كانت أمنية البستاني أن يقابله، وبالفعل تمت دعوة الشاعر الكبير، حيث قدم من البنغال، واستضافه الشيخ عبدالرحمن بن عبدالعزيز آل إبراهيم.

16 د. نزار غانم: من نص محاضرته في رابطة الأدباء ـ الكويت ـ فن الصوت في اليمن،

بتاريخ ٢٠٠١/٥/٢.

17 مجلة: البحرين الثقافية، العدد ٢٩، السنة ٨، يوليو ٢٠٠١

18 البحرين الثقافية، العدد ٢٧، السنة ٨، يناير ٢٠٠١

19 د. نزار غانم: من نص محاضرة له بعنوان «فن الصوت في اليمن» رابطة الادباء في الكويت ٢٠٠١/٥/٢.

20 المصدر السابق.

21 د. أحمد مصطفى أبو حاكمة: تاريخ الكويت، ج١، ق١، ص١١٢.

22 المصدر السابق، ج١، ق١، ص١١٣.

23 يوسف بن محمد النصف: نخلتك، ص٤٨ ط٥

24 بول روسينغ ـ البحرين الثقافية، يوليو ٢٠٠١

25 تاريخ الكويت (أبوحاكمة) ج١، ق١، ص٢٣٨.

26 انظر: د. عبدالله يوسف الغنيم ـ الكويت: قراءة في الخرائط التاريخية، ص٣٥.

27 سيف مرزوق الشملان: من تاريخ الكويت، ص١١٢، ط٢.

28 انظر: د. بدرالدين الخصوصي: معركة الجهراء، ص١٣١ وص٢١٩.

29 خالد سليمان العدساني: نصف عام للحكم النيابي في الكويت، ص١١.

30 انظر: د. محمد حسن عبدالله: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، ص٣٠ ـ ٣١.

31 لاتزال مذكرات خالد سليمان العدساني عن تجربة مجلس الأمة التشريعي مخطوطة. ويعد كتابه «نصف عام للحكم النيابي في الكويت» خلاصة للمذكرات.

32 تضم مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية «أكبر مجموعة من المخطوطات التي نسخها علماء الكويت. وجاء معظمها ـ كما يبدو ـ إهداء من ورثة عالم الكويت الجليل الشيخ عبدالله الخلف الدحيان.

33 المخطوطة من مقتنيات الأستاذ عبدالعزيز حسين، أحد أبرز أعلام الثقافة في الكويت. وقد أشار إليها للمرة الأولى الباحث الأستاذ خالد سالم محمد في كتابه «جزيرة فيلكا ـ صفحات من الماضي» الصادر في العام ١٩٨٧.

والشيخ «مسيعيد» ناسخ المخطوطة من قبيلة العوازم ـ كما يبدو ـ ويعد أفراد هذه القبيلة من أوائل سكان الكويت. وهو جد للشيخ مساعد العازمي الذي كان من أوائل الكويتيين الذين درسوا في الأزهر، خلال القرن التاسع عشر.

وقد أكد لي صلة القرابة السيد حمد بن عبدالله بن مساعد العازمي، حفيد الشيخ مساعد. ومما يرجح صحة انتساب الشيخ مسيعيد إلى قبيلة العوازم أن القبيلة تتبع مذهب الإمام مالك، وأن الناسخين الأوائل للمخطوطات في الكويت كانوا أكثر ميلاً للبدء بنسخ الكتب التي تمثل المذهب الذي ينتمون إليه، لحاجتهم العملية إليها. والأمثلة عديدة في هذا المجال. فقد كتب الشيخ عثمان بن سند ـ وهو مالكي المذهب ـ «نظم العشماوية»، وهي منظومة في الفقه المالكي أرادها وسيلة لتعليم ابنه عبدالله أصول الفقه المالكي. وكذلك فعل غيره من العلماء المنتمين إلى مذاهب أخرى.

34 مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية.

والشيخ محمد بن عبدالرحمن العدساني هو ثالث شخص يتولى القضاء في الكويت بعد الشيخ محمد بن عبدالوهاب بن فيروز والشيخ أحمد بن عبدالله العبدالجليل.

35 عبدالله الحاتم: من هنا بدأت الكويت، ص٤١، ط١.

36 يوسف بن عيسى القناعي: صفحات من تاريخ الكويت، ص١٠٢-١٠٣.

37 من هنا بدأت الكويت، ص٤٢.

38 مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

وفي المكتبة نفسها مخطوطة لديوان جرير نسخها عبدالله بن زيد بن سليمان في العام ١١٥٤ هـ - ١٧٤١م، غير أننا لا نعرف اذا كان الناسخ سكن الكويت أو لا، وإن كانت المخطوطة تحمل قيد تملك لمحمد بن أحمد بن رزق سنة ١١٩٤ - ١٧٨٠. وابن رزق أحد كبار تجار الكويت والخليج العربي ومن أسرة عرفت بتقدير العلم والعلماء. أما ناسخ ديوان المتنبي الشيخ محمد بن عبدالله بن فارس فهو من بيت علم أنجب عددا كبيرا من العلماء الفضلاء.

39 مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

وللشيخ عبداللطيف بن عبدالرحمن المطوع جهود أخرى، فقد قام بنسخ «نيل المآرب في شرح دليل الطالب» في العام ١٢٦٩هـ ـ ١٨٧٩م.

40 مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

وللشيخ حمد بن عبدالله بن فارس جهود أخرى في نسخ المخطوطات. ومن الكتب التي نسخها في العام ١٢٧١هـ ـ ١٨٥٤م»: حرز الأماني ووجه التهاني ـ الشاطبية ـ للشاطبي القاسم بن فيره بن خلف الرعيني. مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية.

41 مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية

والشيخ محمد بن عبدالله العدساني واحد من مشاهير القضاة في الكويت، وله جهود عديدة في نسخ المخطوطات وتحتفظ مكتبة الأوقاف والشؤون الإسلامية بعدد من المخطوطات التي نسخها منها «الجواب الكافي على أسئلة العلامة الشيخ عبدالواحد بن علي الزرافي» نسخها في عام ١٢٦٠م ـ ١٨٤٤م والزهر الباسم للسيوطي. وقد نسخها في العام ١٢٦٣هـ - ١٨٤٦ - ١٨٤٧م.

يقول عنه الشيخ محمد بن ناصر العجمي في تحقيقه «روضة الأفراح» ص٧٤: «رأيت مجموعا بخطه من إحدى عشرة رسالة نسخها ما بين ١٢٤٩هـ إلى ١٢٦٨هـ» أي ما بين عامي ١٨٢٣م و١٨٥١م.

42 خالد سالم محمد: ربابنة الخليج العربي ومصنفاتهم الملاحية، ص٣٨.

43 من هنا بدأت الكويت ـ ص٤٢.

44 انظر: محمد بن ناصر العجمي: علامة الكويت الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان، ص٨١ - ٨٢ و: روضة الأفراح ص٧٤-٧٥.

45 بين الأستاذ خالد سالم محمد مسوغات نسبة عثمان بن سند إلى الكويت، وهي «ان مولده في جزيرة فيلكا الكويتية، ومسكنه مدينة القرين. أي الكويت، وأنه لم يقض الا عشرين عاما من عمره فقط ما بين البصرة وبغداد، أما لفظة «البصري» فقد أطلقها عليه أهل بغداد لكونه قادما من مدينة البصرة، ولكن بعد أن قضى أربعين سنة من عمره متخذا مدينة القرين «الكويت» سكنا له».

انظر: خالد سالم محمد: جزيرة فيلكا - لمحات تاريخية واجتماعية ص١٤٤ـ ١٤٨، و:جزيرة فيلكا ـ صفحات من الماضي ص١٧-١٨ و: مجلة البيان الكويتية، العدد ٢٩٥، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٩٤.

ومن مؤلفات عثمان بن سند المخطوطة المحفوظة في مكتبة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية: «زهرة المجتاز وفرقد الساري إلى المجاز في البلاغة» و«جيد العروض في عروض الشعر وقوافيه» و«بهجة النظر في نظم عقد نخبة الفكر - في اصول الحديث».

ومما طبع من مؤلفاته: «سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد»، وأحمد بن رزق واحد من كبار تجار الكويت والخليج العربي، ومختصر كتاب: «مطالع السعود بطيب أخبار الوالي داود».

46 المؤلف من أسرة اشتهر عدد من أفرادها بتجارة اللؤلؤ.

47 انظر: سيف مرزوق الشملان: تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي ٢٩٢/١-٢٩٤، و: د. عبدالله يوسف الغنيم: كتاب اللؤلؤ، ص٢٢٢.

ويقول الريان عبدالوهاب بن عيسى القطامي عن «الجو» إنها «عملة ورقية وأصل الكلمة وردت إلى إيران من الصين سنة ٦٩٢ هـ، حين اجتاح المغول بلاد إيران بصورة خاصة، والبلاد الإسلامية بصورة عامة. وقد يظن البعض من التجار ان «الجو» وحدة وزن، ولكنها في الحقيقة كما ذكرنا»، انظر: دليل المحتار في علم البحار، ص١٩٥.

48 اطلعت على الكتاب في مكتبة الاستاذ عادل محمد العبدالمغني الخاصة. وكان مؤلف الكتاب السيد عمر عاصم مديرا للمدرسة المباركية في الكويت.

49 عبدالله الفرج من أشهر شعراء العامية في الكويت. وله شعر فصيح لم يجمع فضلا عن شهرته الواسعة في مجال الموسيقى على مستوى الخليج العربي، وله إضافاته المهمة في الفن المعروف بـ «الصوت». انظر: خالد سعود الزيد. أدباء الكويت في قرنين ٦٢/١-٦٤ وانظر أيضا: د. يوسف فرحان دوخي - الأغاني الكويتية - ص٤٦-٤٨

50 ذكر الأستاذ سيف مرزوق الشملان ان الكتاب طبع في بومبي انظر: تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي ٢٩٢/١ وذكر د. عبدالله يوسف الغنيم ان الكتاب طبع بمطبعة السلام ببغداد، انظر: كتاب اللؤلؤ، ص٢٢٢.

ولم اجد في النسخة التي اطلعت عليها في المكتبة الخاصة بالأستاذ عادل العبدالمغني اسم المطبعة ومكان الطبع. وإن ذكر تاريخه، وهو ١٣٤٣ هـ (١٩٢٩م). وقد يعني ذلك أن للكتاب أكثر من طبعة واحدة، وإن كنت أرجح طبعه في بغداد كما ذكر د. عبدالله الغنيم. ومما يرجح هذا الاحتمال طبع الكتابين الآخرين فيها خلال العام نفسه، فضلا عن إمكان القول إن الكتاب الكويتيين أخذوا في التحول عن الطباعة في الهند، واتجهوا إلى المطابع العراقية في العقد الثالث من القرن العشرين.

51 عيسى القطامي: دليل المحتار في علم البحار، ص١٥-١٦ ط٣.

52 الطواش: هو تاجر اللؤلؤ. وتأتي حاجة الطواشين تجار اللؤلؤ إلى معرفة مجاري الخليج لكونهم يتجهون بسفنهم إلى أماكن الغوص لشراء اللؤلؤ من المشتغلين في سفن الغوص، وبيعهم المؤن التي يحتاجون إليها.

53 الهير. وجمعه هيرات: الأماكن - المغاصات - التي يبحث فيها الغواصون عن اللؤلؤ في أعماق البحار.

54 في الأصل «الأرض» ولعله خطأ مطبعي صوابه «لأرض».

55 عيسى القطامي المختصر الخاص للمسافر والطواش والغواص ص٦، ط٢.

56 الشيخ عبدالعزيز الرشيد. هو مؤرخ الكويت الأول، ورائد الصحافة فيها وهو شاعر وخطيب، وله العديد من المؤلفات. ومن مؤلفاته السابقة لتاريخ الكويت «رسالة تحذير

المسلمين عن اتباع غير سبيل المؤمنين» طبع في العام ١٩١١م. انظر: خالد سعود الزيد: أدباء الكويت في قرنين، ١/٩٧-١٠١، ط٣ وانظر ايضا: د. يعقوب يوسف الحجي: الشيخ عبدالعزيز الرشيد – سيرة حياته.

57 د. يعقوب يوسف الحجي ـ الشيخ عبدالعزيز الرشيد. سيرة حياته ص١٤٢.

58 انظر: الشيخ عبدالقادر الشيباني: نيل المآرب بشرح دليل الطالب. ج٢، ص١٦٥، مصورة عن طبعة «المطبعة المصرية ببولاق»، مطابع مؤسسة فهد المرزوق الصحافية، الكويت.

59 تاريخ الكويت، ص٥٧.

60 الشيخ عبدالعزيز العلجي، عالم دين متشدد من أهل الاحساء.

61 الشيخ عبدالعزيز الرشيد ـ سيرة حياته، ص١٥٢-١٥٣.

62 انظر: الشيخ عبدالعزيز الرشيد – سيرة حياته، ص١٤٤، وعبدالفتاح مليجي: الصحافة وروادها في الكويت، ص٦٠ -٦١ وكريم السماوي: رحلة مع الصحافة الكويتية، ص٣٩.

63 كان اثنان من أسرة «الخالد» قد أسهما في إنشاء المدرسة المباركية، حين تبرعا ببيتين للمدرسة، وهما الحاج حمد الخالد والسيدة سبيكة الخالد. انظر: أعلام الكويت – فرحان فهد الخالد، ص٩٥.

64 انظر: تاريخ الكويت، ص٢٩٣-٢٩٤.
و: الشيخ عبدالله آل نوري: قصة التعليم في الكويت في نصف قرن، ص٥٨.
و: سيف مرزوق الشملان أعلام الكويت ـ فرحان فهد الخالد، ص٧٦، وبدر ناصر المطيري: الجمعية الخيرية العربية، ص٧٨-٧٩.

65 انظر: أعلام الكويت ـ فرحان فهد الخالد، ص٤٥.

66 انظر: تاريخ الكويت، ص٢٨٤.

67 انظر: أعلام الكويت ـ فرحان فهد الخالد، ص٤٤-٤٦

68 قصة التعليم في الكويت في نصف قرن، ص٥٧.

69 مذكرات خالد العدساني، ص٤.

70 تاريخ الكويت، ص٢٩٥.

71 من هنا بدأت الكويت، ص٢٢٩-٢٣٠.

72 د. نجاة عبدالقادر الجاسم. الشيخ يوسف بن عيسى القناعي. دوره في الحياة الاجتماعية والسياسية، ص٣٧.

73 د. محمد حسن عبدالله: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، ص٣٤٩.

74 تاريخ الكويت، ص٢٩٥.

75 انظر: خالد سليمان العدساني: مذكراته المخطوطة ص٥. سجل الكويت اليوم، ص١٤-١٧، وانظر ايضا: أدباء الكويت في قرنين، ١/ ٢٧١، ط٣.

76 تاريخ الكويت، ص٣٣٠.

77 تاريخ الكويت، ص ٣٣١-٣٣٢.

78 تاريخ الكويت، ص٢٨٤-٢٨٥ ويقول عبدالعزيز الرشيد عن «النكبة» التي اشار اليها الشاعر: «يشير الشاعر إلى تجاسر بعض السفهاء الأغبياء في الزبير على الأستاذ بالضرب وبالإهانة، لا لذنب إلا لسعيه الإصلاح وتنبيه الأفكار من خمولها. ولقد تألم المصلحون من ذلك الحادث الفظيع وصدرت احتجاجات من الكويت والبصرة والزبير على الجاني».

79 قوله «ناد» صوابه «نادياً» ولعل حرصه على استقامة الوزن اوقعه في اللحن.
80 تاريخ الكويت، ص٣١٧.
81 تاريخ الكويت (أبوحاكمة) ج١، ق١، ص٢٤.
82 تاريخ الكويت، ص٢١٩.
83 المصدر السابق، ص٢٢٥-٢٢٦.
84 متعب السعيد: قرية الجهراء القديمة، ص١٢٨ وعبدالله عبدالعزيز الدويش: الفنون الشعبية، ص١١٠.
85 قرية الجهراء القديمة، ص١٣٢ـ والفنون الشعبية ص١٠٩.
86 عبدالرحمن بن عبدالله السويدي البغدادي: تاريخ حوادث بغداد والبصرة. ص٤٥
87 تاريخ الكويت ص٢٧٦-٢٧٧
88 المصدر السابق، ص٣٢١، ط٢، ص، ١٦٨، ط٣. والنص في الطبعة الثالثة هو الأصح. محمد فريد وجدي الذي رماه المتشدودن بالكفر هو مفكر عربي إسلامي له جهود كبيرة في خدمة الإسلام. ومن مؤلفاته: تطبيق الديانة الإسلامية على نواميس المدنية، صفوة العرفان ـ وهو تفسير موجز للقرآن الكريم ـ الحديقة الفكرية في إثبات وجود الله بالبراهين الطبيعية ـ المرأة المسلمة في الرد على قاسم أمين في كتابه: المرأة الجديدة. الاسلام في عصر العلم، فضلا عن موسوعة القرن العشرين. انظر: فهرس الأعلام للزركلي، ٣٢٩/٦.
89 تاريخ الكويت، ص١٦٨، ط٣ وص٣٢١، ط٢.
90 المصدر السابق، ص٢٢٧، ط٢.
91 المصدر السابق، ص ٨٦، ط٣.
92 المصدر السابق، ص٨٦ – ٩٠، ط٣.
93 المصدر السابق، ص٢٩٩، ط٢.
94 ديوان صقر الشبيب، ص١٩.
95 المصدر السابق، ص١٩.
96 المصدر السابق، ص١٩ – ٢١.
97 تاريخ الكويت، ص ٣٢١ – ٣٢٢.
98 ديوان خالد الفرج، ص١١٠.
99 تاريخ الكويت، ص٢٢٩ ـ ٣٠٠.
100 ديوان صقر الشبيب، ص٢١٠ ـ ٢١٤.
101 المصدر السابق، ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧.
102 مجلة الكويت، م١، ج١٠، جمادي الأخرة ١٣٤٧هـ .
103 عبدالله عبدالعزيز الدويش ـ ديوان الزهيري، ص٥١، ط١.
104 المصدر السابق، ص٥١.
105 تاريخ الكويت، ص ٣٢٣.
106 مجلة الكويت، م١، ج٤ و٥، ذو الحجة ١٣٤٦هـ ومحرم ١٣٤٧هـ.
107 مجلة الكويت م١، ج١٠، جمادي الآخرة ١٣٤٧هـ.
108 تاريخ الكويت، ص٣١٩.
109 تاريخ الكويت، ص٣٢٤.

110 انظر: الشيخ عبدالعزيز الرشيد ـ سيرة حياته، ص٦٢٥.
111 مجلة الكويت م٢، ج٦، رجب ١٣٤٨هـ.
112 انظر: تاريخ الكويت، ص١٦٥ – ١٦٦ و: من تاريخ الكويت: ص١٥١ ـ ١٥٧.
113 انظر: من تاريخ الكويت، ص١٧٠.
114 تاريخ الكويت، ص١٧٥.
115 المصدر السابق، ص١٧٦.
116 د. بدر الدين الخصوصي: معركة الجهراء ـ دراسة وثائقية، ص١١٣ و٣١٩.
117 من تاريخ الكويت، ص١٩٥.
118 مذكرات خالد سليمان العدساني، ص٦ ـ ٧.
119 المصدر السابق، ص٦ ـ ٧.
120 المصدر السابق، ص٩.
121 نصف عام للحكم النيابي في الكويت، ص١١، ط٢.
122 ديوان خالد الفرج، ص١٠٩ ـ ١١٠.
123 المصدر السابق، ص ١١١ ـ ١١٢.
124 مذكرات خالد سليمان العدساني، ص٣.
125 القانون الاساسي لكتلة الشباب الوطني، ص١٣ ـ ١٤.
126 انظر: د. فلاح المديرس: ملامح أولية حول نشأة التجمعات والنظيمات السياسية في الكويت (١٩٣٨-١٩٧٥) ص٦ ـ ١٠.
127 المصدر السابق، ص٦.
128 تاريخ الكويت، ص٣٠٤ ـ ٣٠٥.
129 عبدالله النوري: ديوانه: من الكويت، ص٣٤.
130 محمود شوقي الأيوبي: الحان الثورة، ص١٨٨.
131 ديوان خالد الفرج، ص١٣٧ ـ ١٣٩
132 المصدر السابق، ص١٣٣.
133 المصدرالسابق، ص١٥٣.
معاهدة سيفر: المعاهدة التي فرضها الحلفاء على الدولة العثمانية في نهاية الحرب العالمية الأولى ورفضت حكومة كمال أتاتورك الاعتراف بها.
134 ديوان خالد الفرج، ص١٥٤ ـ ١٥٦.
135 ألحان الثورة، ص١٩٨.
136 عبدالله زكريا الأنصاري: فهد العسكر حياته وشعره، ص١٤٨، ط٤.
137 ديوان صقر الشبيب ص ٢٧٠ ـ ٢٧٢.
138 المصدرالسابق، ص١٩١.
139 ديوان خالد الفرج، ص١١٢.
140 المصدر السابق، ص٨٩.

القسم الثاني

I - اللغة الشعرية في القصيدة الكويتية بين العمودي والتفعيلي

د. جميل عبدالمجيد

II - البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي

د. محمد العمري

III - استدعاء التراث في الشعر الكويتي:

- البحث الأول: المصادر، الصيغ، الدلالات

أ. د. علي عشري زايد

- البحث الثاني: المرجعية، التناص الطرائق، الأنماط

د. سعاد عبدالوهاب

اللغة الشعرية في القصيدة الكويتية
بين العمودي والتفعيلي
(قراءة تحليلية في ديوانين)

الدكتور جميل عبدالمجيد (*)

أجـــــارتَـنـا إنَّ الـمـزَارَ قـــــريـبُ
وإنّي مـــقـــيـمٌ مـــا أقـــامَ عَـــسـيـبُ
أجـــارتَـنـا إنّا غـــريـبـانِ هـهـنـا
وكلُّ غـــريـبٍ لـلـغـــريـبِ نَـســيـبُ

امرؤ القيس

مقدمة

تتباين شعرية القصيدة العربية باعتبارات عدة متنوعة، أقواها - فيما أعتقد - اعتبار النمط (عمودي، تفعيلي، قصيدة النثر)، إذ يقيم هذا الاعتبار من المقومات الجمالية ما يكاد يحيل كل نمط شعري إلى نوع برأسه، أو - على أقل تقدير - ما يجعلنا إزاء شعريات، لا شعرية واحدة، ولكل شعرية قانونها الجمالي الخاص. وفي ضوء هذا، تقرأ هذه الدراسة القصيدة الكويتية الحديثة في نمطين من أنماطها، يمثلهما هنا ديوانان:

١ - ديوان «المبحرون مع الرياح» للشاعر خليفة الوقيان، والديوان عمودي فيما عدا قصيدتي «الوداع، بيروت»، فهما من الشعر التفعيلي.

٢- ديوان «عاد من حيث جاء» للشاعر إبراهيم الخالدي، والديوان تفعيلي فيما عدا قصيدة «منفى جميل»، فهي أدخل ما تكون في قصيدة النثر.

وقد وقع الاختيار - وكان لا بد منه - على هذين الديوانين، للأسباب التالية:

١ - لكلٍّ من الديوانين - فيما ترى الدراسة - قيمة فنية عالية.

(*) الدكتور جميل عبدالمجيد حسن من مواليد القاهرة ١٩٦١.
- أستاذ مساعد بمادة البلاغة والنقد الحديث بكلية الآداب - جامعة حلوان.
- شارك في مؤتمرات علمية عدة في جامعتي عين شمس واليرموك - عضو اتحاد الكتاب.
- له أبحاث ومؤلفات علمية كثيرة منها مقدمة في شعرية الإعلان والبلاغة والاتصال وبلاغة النص، والبديع بين البلاغة واللسانيات النصية.
- حصل على شهادات تقدير من وزارة التعليم العالي بمصر ومن جامعة حلوان وقصر «ثقافة مغاغة» على نشاطه الثقافي.

٢ - بين الديوانين موضوع أو هَمٌّ واحد.
٣ - انتماء الشاعرين إلى جيلين مختلفين (*).
٤ - بين صدور الديوانين ما يقرب من ربع قرن(**).

وإذا كان السبب الأول يجعل القراءة قراءة في نموذجين من النماذج الجيدة، التي تمثل القصيدة الكويتية الحديثة في نمطيها العمودي والتفعيلي، فإن السببين: الثالث والرابع يضيفان إلى النموذجين، عاملا من العوامل المهيئة أو المؤهلة لحدوث مفارقة فنية، ألا وهو عامل الزمن. وتتجلى هذه المفارقة - أكثر مما تتجلى واضحة - حين يتحد الموضوع بين معالجتين، وهو ما يتيحه السبب الثاني.

وتتخذ الدراسة من اللغة مادة ومنهجا، حيث تحلل اللغة في كلا الديوانين تحليلا يتسع للغة بكل مستوياتها: المعجمي والصوتي والخطي والصرفي والتركيبي والدلالي، ولا يفصل التحليل بين هذه المستويات، كما لا يفصل بين ما يحلله والسياقين: الداخلي والخارجي (داخل كل من النص والديوان وخارجهما). ويهدف التحليل إلى استجلاء الشعرية في كلا الديوانين، ويأمل أن تتبعه تحليلات أخرى أوسع وأعمق، بحيث ترسم - يوما ما - خارطة لشعرية القصيدة الكويتية الحديثة.

(١) «المبحرون مع الرياح»

تهيمن على عالم ديوان «المبحرون مع الرياح» أربعة مفاهيم مركزية، هي: البحر، والرياح، والظلام، والنور، ويتجلى ذلك - أول ما يتجلى - في عنوان الديوان، وبعض عناوين قصائده، حيث يرد المفهومان الأول والثاني في عنوان الديوان، وهو عنوان إحدى قصائده أيضا، كما أن بعض المفردات المنتمية إلى المفهومين الثالث والرابع، ترد عنوانا لقصيدتي: «الليل» و«الفجر». ويتجلى ذلك - ثانيا - في الشيوع الطاغي لمفردات تنتمي إلى هذه المفاهيم، فإلى مفهوم النور ينتمي ما يزيد على ستين (٦٠) مفردة، مثل: الشمس، السراج، المصباح، الفجر، الأقمار، نور، مشعل، الضياء، قناديل، النيرات، البدر، أستضيء، يشرق، يشع، توقد. وإلى مفهوم الظلام ينتمي ما يقارب خمسين (٥٠) مفردة، مثل: الظلام، الليل، السُّرى، الدجى، محتجب، أسود، المدلجين، كهف، فاحم، دجا. وإلى مفهوم البحر ينتمي ما يقارب خمسين (٥٠) مفردة، مثل: الموج، غرق، مجداف، اليم، سفائني، الخليج، دجلة، الفرات، أغرقت، يموج. وإلى مفهوم

(*) خليفة الوقيان من مواليد ١٩٤١م (انظر هيفاء محمد: مقتطفات من الشعر الكويتي، ص ٥٩) وإبراهيم الخالدي من مواليد ١٩٧١م (انظر غلاف ديوانه).

(**) صدر الديوان الأول - أول ما صدر - في عام ١٩٧٤ بينما صدر الديوان الثاني في ١٩٩٧م.

الرياح ينتمي ما يقارب عشرين (٢٠) مفردة، مثل: الرياح، الرعود، عاصف، زمجري، تعصف.

ولم ترد أيّ من المفاهيم الأربعة - غالب الأمر - إلا مجتمعة بعضها مع بعض من الثلاثة الباقية أو معها جميعا، ومن ثم تراوح اجتماع المفاهيم بين ثلاثة أنماط: ثنائي، وثلاثي ورباعي. وقد تنوعت - إلى حد ما - الدلالات التي اقترن بها كل مفهوم، واجتمعت بعض المفاهيم في بعض الدلالات.

يأتي مفهوما «النور والبحر» - أول ما يأتيان - في قصيدة «قال لي صاحبي»، لكن في سياقين مختلفين [1]:

قال لي صاحبي أعرني مليّا
بعضَ سمعٍ وإن عَتبتَ عليّا
كيف لا تعشقُ الجمالَ رُوَاءً
عبقرياً وجدولاً عُلْوِياً

....
....

وعليه تحبِّر الشمسُ ثوبا
عسجدياً وتارةً فضيا
وأرى البحرَ وَهْوَ ساجٍ يُسِرُّ الْـ
حُبَّ همساً معَ الأصيلِ حييّا
نسجَ العاشقونَ من أنجم اللّيْل
على الرَّمْل هيكلاً قُدُسيا
قلتُ إني لأنشدُ الحقَّ والحُبَّ
وأَهوَى الجمالَ درياً قَصيا

....
....

غيرَ أني سألتُ من ذا سقى الحقْـ
ـلَ ورَوّى ثراه دمعا عَصِيا
وعلى وَجْنَةِ الوُرودِ دماء
لشَقيٍّ قَضَى أبيا وَفِيا
ليَضُوعَ الأريجُ في كلِّ قَصْرِ
وتَزِينَ العطورُ وجها بَغِيا
شَاقَكَ الموجُ والأصيلُ وشدوٌ
لِمحِبٍّ ينسابُ حُلوا شَجيا

إن آباءكَ الأُلى غـرسـوا البَـحْـرَ
عِظامـاً فكنتَ من بعـدُ شَـيـا
دُرَّةُ التـاجِ بعضُ مـا حـصـدَ الجَـمْـ
ـعُ وإنْ رَصَّـعَتْ جـبـيناً غَـبـيـا
ألفُ حُـرٍّ قَـضَى وألفُ سـيـقْـضي
من عـذابٍ ليـغـمـرَ الدفءُ حـيـا

تنبني القصيدة على قولين يعبران عن رؤيتين مختلفتين حول موضوع واحد، قول صاحب الشاعر بدءا من البيت الأول (قال لي صاحبي...) حتى نهاية البيت السابع، وقول الشاعر بدءا من البيت الثامن (قلت إني...) حتى نهاية القصيدة. ويُفهم من القول الأول - بادئ القراءة - أن موضوع القول هو «الطبيعة الجميلة»، كيف لا يعشقها الشاعر وقد تجلى جمالها في كل مظاهرها، من رياض وبلابل وشمس وبحر...إلخ. لكن قول أو ردّ الشاعر يردنا إلى القول الأول لنعيد قراءته وفهم موضوعه، فهو ليس «الطبيعة الجميلة» وإنما «الكويت الجميلة»، حيث يسأل الشاعر عمن سقى وشقي وغرس وروّى، حتى تجلى هذا الجمال، وكانت تلك الدرة. إنه يسأل ليذكّر بالماضي (ماضي الكويت) الذي صنع الحاضر «حاضر الكويت»، فلولا كفاح الأجداد وشقاؤهم، ما كان هذا النعيم والرخاء. فما وصف جمال الطبيعة - إذن - في السياق الأول «قول الصاحب» إلا وصف كنائي أو تورية عن رخاء الكويت واستقرارها، حيث الذهب والفضة (عسجديا/فضيا) وسكون البحر وهمس الحب. وبذلك يرتبط «النور والبحر» بدلالة «كويت - الرخاء». أما البحر في السياق الثاني (قول الشاعر)، فهو باقترانه بالماضي (الآباء الأُلى) يقترن بدلالة «كويت - الشقاء».

وأرى أن انقسام القصيدة بين صيغتي «قال/قلت»، هو أحد تجليات تناص القصيدة مع «سورة مريم»، حيث كثر فيها بشكل لافت الحوار: بين المولى عز وجل وعبده زكريا، بين السيدة مريم ورسول ربها، بين إبراهيم عليه السلام وأبيه. وقد أتى الحوار فيها مسرودا في صيغة «قال»، وذلك كما في قوله تعالى: **«قال رب أنّى يكونُ لي غلام وكانت امرأتي عاقرا وقد بلغتُ من الكبر عتيا. قال كذلك قال ربك هو عليَّ هين وقد خلقتك من قبل ولم تك شيئا. قال رب اجعل لي آية. قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاث ليال سويا»** [سورة مريم الآيات ٨ - ١٠]. كما يتناصُّ قول الشاعر «فكنتَ من بعد شيًّا» مع قوله تعالى: **«وقد خلقتك من قبل ولم تك شيئا»**. وقد كان لـ «سورة مريم» تجلٍّ في مفردات القصيدة، خاصة في نهايات الأبيات، حيث نجد الكلمات:

قصيًّا/ عصيًّا/ بغيًّا/ شيًّا/ حيًّا.

هي على الترتيب - فواصل الآيات: ٤/٢٢ ، ١٤/٤٨ ، ٢٠/٤٤ ، ٩/٢٨ ، ٤٢، ٦٠ ، ١٥/٦٧ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٦٦.

وقد استمرت المقابلة في السياق الثاني من القصيدة (قول الشاعر)، لتكشف عن مفارقة حادة بين الموروث والوارث، أو بين رب النعيم وربيب النعيم أو المستنعم، حيث تأتي صفات وأحوال كل منهما غاية في التباين والتناقض. وقد تعاضد مع هذا التباين الدلالي تباين على المستويين النحوي والصرفي، حيث يأتي رب النعيم - في الأغلب الأعم - في موقعَي الفاعل والمسند إليه، بينما المستنعم لا يأتي إلا في موقع المفعول به، كما يأتي الأول - غالبا - جمعا، إما عبر صيغة صرفية وإما مفردة معجمية تدلان على الجمع، بينما الثاني لا يأتي إلا في صيغة المفرد.

ويشكل مفهوما «البحر والرياح» قوام القصيدة (المبحرون مع الرياح) [٢]:

يا مبحرونَ وفي محاجركمْ ... نهرانِ من نبعِ الهوى شُقّا

إني لأعلمكم وإن عبثا ... طالَ السُّرى بمتاهةٍ غَرْقَى

أوراقكمْ في غصنها يَبِسَتْ ... ويد الشتاء تذيبها سَحْقًا

وجذوعكمْ عُريانةٌ سجدتْ ... والريحُ تحرقُ عُريها حَرْقَا

قلبي لكمْ في كُلِّ مُفترَقِ ... زيتُ السِّراجِ بليلكمْ يشقَى

يأتي عبير «المبحرون مع الرياح» كناية عن انتفاء الولاء للقيم والمبادئ. إذ الولاء كل الولاء في هذا الإبحار للمصالح، ومن بيده - حقيقة أو توهُّماً - تحقيقها. فأولئك المبحرون يبحرون أو تبحر بهم الرياح أنَّى شاءت، فهم معها إمَّعَة، وما أدلَّ الحرف «مع» على ذلك! وسياستهم - على حد تعبير الشاعر عليّ السَّبْتيِّ في رده على هذه القصيدة[٣]:

مَنْ يتخذْ أمي عروستَهُ ... عَمِّي يصيرُ ووالداً أنقى

وتصور التعبيرات الاستعارية المتتابعة في البيتين الثالث والرابع، ما آل إليه المبحرون من يبس وسحق وحرق وخنوع (ولنلحظ التعبير بالفعل سجدت). وفي تعاور هذه التعبيرات على دلالة «الموت» وتتابعها، تركيز أو تأكيد على مآل

«الموت»، وقد ضاعف من هذا التأكيد لفظة «غرقى»، واستخدام المفعول المطلق المؤكد. وإذا كان هذا المآل يأتي على النقيض مما كان يأمله أو يتوهمه هؤلاء المبحرون، فإنه يأتي متسقا وما مات فيهم من قيم ومبادئ، ويفضي كل هذا إلى تأكيد اقتران مفهومي «البحر والرياح» بدلالة «الموت».

وقد ارتبطت (الرياح) بدلالة تكاد تطابق دلالة «الموت»، في قصيدة «في ذكرى وعد بلفور» [٤]:

قـــد رأيتُ الصـــبـــاحَ في جـــوفِ كُـــوخِ
بـائـسٍ فـــوقــــهُ تصـــيحُ الرُّعـــودُ
يمضغُ الجُـــوعَ والشـــقـــاءَ ويســـمـــو
حـين تـعـــــوي بـه الـريـاحُ الـسُّـــــودُ

فاختيار الشاعر من الرياح «الرعود» وإسناد العواء إلى الرياح، ووصفها بالسواد، يربط «الرياح» بدلالة «الرعب والافتراس». وأرى الترديد أو الترجيع الصوتي في نهاية كلا البيتين، وقد أحدثته الأصوات الأربعة الأخيرة: متحرك مضموم، يتبعه صوت الواو الساكن، يتبعه رويّ مطلق بالضم، يتبعه صوت الواو الساكن،

الرعود/السُّود
عُودو/سودو

أرى هذا الترديد يحاكي أو يجســـد – بدرجة أو بأخرى – ترديد صوت الرعود وعواء الرياح. هذا ولم تغو الرياحُ الشاعرَ إلا مرة واحدة في الديوان كله، وذلك لاقترانها بمعنى إيجابي يسعى إليه الشاعـــر ويهفو، وهو «الحرية»، وذلك في قصيدة «الفجر»[٥]:

إنَّ الـريـاحَ الـتـي قـــد كنتَ تحـــجـــبُـــهـــا
كـي لا تـلـوّثَ رُوحـي وَهْـيَ تـغـــــــوينـي
قــــد هـدهـدتْ كـلَّ بـابٍ كـنـتَ تُـوصِـــدُهُ
ومــــــزّقــتْ فـي طـريـقـي كـلَّ مـكـنـونِ
فـــلا حـــصـــونُكَ بعـــد اليـــوم تحـبـسُني
ولا سِـــيـــاطُـكَ عـــمـّـــا رُمْتُ تـثـنـيـني

ويأتي «الظلام» مع البحر والرياح في قصيدة «المبحرون مع الرياح»، ليقترن بما اقترنا به من دلالة «الموت»، حيث كان الليل ظرفا لهذا الإبحار (طال السُّرى)، وهو ليل ما به نور غير الشاعر – النور أو النور – الشاعر:

قـلـبـي لـكـــمْ فـي كـــلِّ مـــفـــتـــرَقِ
زيـــتُ الـسِّـــراجِ بـلـيـلـكـــمْ يـشـــقـى

تقرن هذه الصورة التشبيهية أو الاستعارية (*) بين النور والشاعر، وقد تكرر هذا الاقتران في قصيدة «قصيدة جوابية» [٦]:

أسقي سراجَ الركبِ مغتبطاً
من ذَوْبِ أنفاسي وإنْ أشقى

وفي قصيدة «غربة» [٧]:

وبينَ النيِّراتِ جعلتُ نفسي
شِهابا غيرَ أنّي ما اهتديتُ

....
....

أأرضَى أنْ أكونَ بكلِّ دربٍ
سراجا ما بهِ في الليل زيتُ

لكن النور - الشاعر لم يحقق للآخرين ما هو له، وإن حققه فلا يحققه لنفسه، فلا هو يهدي ولا هو يهتدي، ومن ثم يخيم عليه الحزن والأسى. يجسد ذلك تكرار إسناد الشقاء إلى الشاعر (يشقى - أشقى)، والاستدراك الدال على المفارقة الحادة بين ما قبل أداة الاستدراك (غير) وما بعدها، وهي مفارقة تنمّ عن إحساس الشاعر - النور بالظلم، وهو إحساس تؤكده بنية الاستفهام (أأرضى...)، وما فيها من مفارقة حادة أيضا: أن يكون السراج مضيئا. وقد انتهى ما به من زيت. وما هذا الزيت إلا قلب أو أنفاس الشاعر، إنه أسقى وهو مغتبط، وأعطى وهو يشقى، وظل عطاؤه حتى فني الزيت وكأنه نور الشمعة التي تحترق لتضيء للآخرين.

(١-١):

وتقترن ثلاثية «البحر والرياح والظلام» بدلالة تكاد تطابق دلالة «الموت» في قصيدة «المغترب» [٨]:

لملمتُ بُقيا شراعاتي وأجنحتي
وعدتُ من رحلةٍ للغيب مغتربا
صحبي على الدربِ أحلامٌ مشرَّدةٌ
أطعمتها الشك والأشواق والنَّصبا
أبحرتُ من أفُقٍ داجٍ إلى أفُقٍ
معَفَّرٍ، بشعاعِ الشمسِ ما خُضِبا
تنأى بقُبَّتِه الأقمارُ يتبعُها
ساعٍ تلفَّعَ من ثوبِ الدجَى سُحُبا

(*) تكون تشبيهية بعد «زيت» خبرا للمبتدأ «قلبي» وتكون استعارية بعد «زيت» مبتدأ.

وللمشوقِ صباباتٌ لمحتجبٍ
تكادُ توقدُ في أحشائهِ لهبا

....

....

يا شاطئَ الأمسِ إنّي عدتُ من ظمأٍ
أكادُ أشربُ صخراً فيكَ منتصبا
خذني إلى رملكَ الفضيِّ يا شَفَةً
تهفو لذى وَلَه قد كان محتجبا
فإنَّني لم أزلْ من غُصَّةٍ كَبِداً
حَرى وقلباً بنارِ الوجدِ ملتهبا
ودَّعتُ كل حنينٍ كانَ يقذفني
في كل مفتَرَقٍ أشقى بهِ سَلَبا
مضيَّعٌ أنا منذْ أسلمتُ أشرعتي
لكلِّ عاصفِ شوقٍ جنَّ واضطربا
وما ترحَّلتُ من شوقٍ إلى سفَرٍ
لكنَّ بي عطشاً للنُّورِ مغتصِبا
يا شاطئَ الأمسِ أشيائي مبعثرةٌ
على الدروب كمغدورٍ قد استُلِبا
تناهبَ الليلُ أحشائي وأرَّقني
أنَّ الصباحَ على أشلائها صُلِبا
على الخليجِ مصابيحي مهشَّمةٌ
والقُدْسُ من سغبٍ قد أُطْعِمَتْ خُطَبا
فهاتِ كفَّكِ إنّي عائدٌ عَجِلٌ
حتى ألملم شيئاً بات منتَهَبَا
إنّي على موعدٍ للفجرِ تنسجُهُ
ضفافُكِ الخُضْرُ معشوقاً ومرتقَبا

فالإبحار هنا إبحار ذات ملؤها الشوق والعطش إلى النور، وكأنها ذات الصوفي يحركها الوجد في رحلة للغيب، يعزز ذلك ما شاع في القصيدة من ألفاظ صوفية، مثل: الغيب، صبابات، وَلَه، نار الوجد. كأنّ الحنين بحراً يقذف بذات الشاعر والشوق ريحاً تعصف بها، وبين القذف والعصف كان استلاب الذات وضياعها:

ودَّعتُ كلَّ حنينٍ كانَ يقذفُني
في كلِّ مفترَقٍ أشقَى به سلبا

مُـــضَـــيَّعٌ أنا مـــذْ أسلمتُ أشـــرعـــتي
لـكـلِّ عـــاصفٍ شـــوقٍ جُنَّ واضطربا

يتضاعف العموم المفاد من لفظة «كل» بتكرارها هنا ثلاث مرات، وإضافتها في كل مرة إلى نكرة، مما يدل على تعدد المضاف إليه (حنين، مفترَق، عاصف)، وقد انعكس هذا في تكرار مفردات الشقاء والضياع (أشقَى، سلبا، مضيَّع)، وتأكد في تركيب «مضيَّع أنا»، حيث اسم المفعول «مُضَيَّع» الدال على أن حدث الضياع مُسَبَّبٌ أو صادر عن فاعل تعدى فعله إلى الشاعر، والبنية الصرفية «مُفَعَّل» الدالة على شدة أو عنف الضياع، وإبراز الضمير «أنا» المؤكِّد للمتعدى إليه والمفيد تأخيره قصر ذات الشاعر على الضياع.

ولم ير الشاعر في إبحاره النور الذي كان يبتغيه، فكل ما أبحر إليه مظلم، إما بسطوة الليل، وإما بهياج الرياح (أفُق داج، أفُق معفَّر)، فهو يبحر من ظلام إلى ظلام، من ثم بدا الظلام – عبر الصورة الاستعارية – وحشا يفتك بالشاعر (تناهبَ الليلُ أحشائي)، ليتأكد اقتران «الظلام» بدلالة «الموت». ولم تطفئ العودة إلى الشاطئ ظمأ الشاعر، إذ استحال ماء الشاطئ – عبر الصورة الاستعارية – صخرا، ليتأكد بذلك (الضياع والاغتراب) إحساسا يهيمن على الشاعر، ودلالة تقترن بها ثلاثية «البحر والرياح والظلام».

هذا، وقد جسَّد مفتتح قصيدة «غربة» تساوي حال الشاعر في الذَّهاب والإياب، إذ هي واحدة «الغربة» (٩):

غـــريـبٌ إنْ مـــضـــيـتُ وإنْ أتـيـتُ
ونـــاءٍ إنْ دنـــوتُ وإن نـــأيْـــتُ

يتجسَّد التساوي على المستوى الدلالي بمجيء جواب شرط واحد (غريب) لفعلَيْ شرط متضادين (مضيتُ/أتيتُ)، وتأكد التساوي بتكرار (أو شبه تكرار) الدلالة في الشطر الثاني، مع تكرار البنية الشرطية ذات الجواب الواحد (ناءٍ) لفعلين متضادين (دنوتُ/نأيتُ)، ويعكس تقديم جواب الشرط على فعليه في كلتا المرتين، تقديم الأهم الذي اهتمَّت أو اغتمَّت به نفس الشاعر. وإذا كان التوازي في التركيب النحوي قد تعاضد مع التوازي الدلالي، فإن هذا التعاضد يتضاعف بالتوازيَيْن الصرفي والصوتي بين أفعال الشرط: مضَيْتُ//أتَيْتُ//دنوْتُ//نأيْتُ، فضلا عما بين العروض والضرب (أتَيْتُ، نأَيْتُ) من تصريع وجناس. وكذلك التوازي الصوتي الناتج عن تكرار صوتي الهمزة والنون سبع مرات، وحين توالى هذان الصوتان «إن» أربع مرات، تكرر هذا التوالي في كل مرتين على بعد زمني واحد تقريبا، وقد أدَّى إلى هذا مجيء الصوتين بعد مفردة تكوَّن

معهما تفعيلة عروضية (مفاعلتن)، ليجتمع بذلك التوازي الصوتي غير العروضي مع التوازي العروضي:

غريبٌ إنْ// مضيتُ وإنْ- أتيتُ

// // //

وناءٍ إنْ//دنوتُ وإنْ - نأيْتُ

ثمة - إذن - توازيات على مستويات التركيب الصرفي والصوتي، تعاضدت مع التوازي الدلالي، لتجسّد - بذلك - اللغة بكل مستوياتها هيمنة حال واحدة على الشاعر في الدنو والابتعاد وفي الذهاب والإياب، وهي حال الاغتراب.

هذا، وقد اقترن «البحر» بدلالة «الضياع» أيضا في قصيدة «قصيدة جوابية» [١٠]:

وسفائني في الليل ضائعةٌ
إمَّا سَرَتْ غَرْباً وإنْ شَرْقا

قد تاهَ هاديها وضَيَّعها
هادٍ سئِمْتُ لفتقه رَتْقا

وكذلك «الرياح» في قصيدة «زيف» [١١]:

غير أني في سبيلي لم أزَلْ
ضائعا تعصفُ بي ريحُ الحنين

وفي قصيدة «غربة» [١٢]:

ويعصف بي شتاء من ضياع
كناءٍ ماله في الأرض بيتُ

وكذلك «الظلام» في قصيدة «زيف» [١٣]:

سِرْتُ بالأمسِ كئيباً متعبا
مُجهدَ القلبِ بدربِ الحائرينْ

حيثُ يُرخِي الليل في هَدأته
ظلَّ ثوب أسود النَّسْجِ حَزِينْ

علَّ رُوحي أنْ تَرَى من ظَمَأ
خَيْطَ نُورٍ في دُروبِ المُدْلجِينْ

فلكمْ أنفقتُ ليلِي تائهاً
أسألُ الأقْمارَ عن سِرٍّ دَفِينْ

وفي قصيدة «الليل» [١٤]:

أيها الليلُ ويا كهفَ الشجون
يا سَرابَ التيهِ في بيد الظُّنون

يا متاهاتِ الرؤى يا وجهَ غَيْبٍ

يا جبينَ الشكُّ والسرُّ الدفينِ

كم تسلَّقتُ إلى مَرآكَ وَهْماً

ولكمْ أغرقت في الدرب سَفيني

إنْ تكُنْ أبقيتني للشكّ نهْباً

فلكم يا ليلُ أشعلْتَ حنيني

....

....

وجهُكِ الغيبيُّ في دربٍ ضياعٍ

كانَ لي أنشودة في كل حين

....

....

وغريبٍ تائهٍ منك تردى

غارقاً في لجَّةِ الدمعِ السَّخِينِ

....

....

يا ضياعاً سرمديًا في سمائي

سِرُّكِ الغائبُ من بعضِ شؤوني

في متاهاتكِ قد أنفقت عُمْراً

مَنْ إلى دربكَ يا ليلُ مُعِيني

كما اقترن «الظلام» بدلالة «الظلم والاستبداد» في قصيدة «الفجر»:

يا حابسَ النورِ عن عينيَّ من سفهٍ

ومُسْدِلَ الليلِ كهفاً كادَ يطويني

هل أنت تبلغُ نفسي حينَ تأسرُني

أم أنتَ تملكُ رُوحي حين تعميني

وفي قصيدة «صحوة» [١٥]:

ولقد سددتَ عليَّ كل نوافذي

ومضيت تُوصِدُ مُحكمَ الأبوابِ

وكسوتَ أيامي، وكانت فتنةً،

قسماتِ ليلٍ أسودِ الجلبابِ

وإذا كان البحر قد اقترن بالوطن شقاء ورخاء في قصيدة «قال لي صاحبي»، فإنه يعود هنا «في قصيدة المغترب» ليقترن ثانية بالوطن،

بوصفه ملاذا يلوذ به الشاعر بعد رحلة الضياع والاغتراب. وقد تجسَّد ذلك في أسلوب النداء المشحون بمعاني الحنين والاسترحام: يا شاطئ الأمس إني عدتُ من ظمأ، يا شاطئَ الأمس أشيائي مُبعثرةٌ. وكذلك في فعلي الأمر: خُذني إلى رملك الفضي، فهاتِ كفَّك إني عائدٌ عَجِلُ. وإذا كان الوطن لم يطفئ ظمأ الشاعر إلى النور، فإن الشاعر يعقد الأمل على مستقبل ينسج فيه الوطن ذلك النور ليرتبط «البحر» - بذلك - بدلالة «الوطن - الملاذ والأمل»:

إني على موعدٍ للفجرِ تنسجُهُ
ضفافُكِ الخُضْرُ معشوقاً ومرتَقَبا

تحمل صورة «الفجر - الثوب المنسوج» هنا - ضمن ما تحمل - دلالة البعد، ذلك أن نسج الخيوط خيطا تلو الآخر، والاتجاه بها يَمنة تارة ويَسرة تارة أخرى، يجعل فعل النسج يستغرق أمدا، ومن ثَمَّ يكون موعد الفجر المنسوج بعيدا. وتعزز دلالة البعد هذه مواضع أخرى كثيرة في هذه القصيدة وغيرها، حيث بدا النور دائما بعيدا وانتظاره طويلا:

تنأى بقبتهِ الأقمارُ يتبعُها
ساعٍ تلفَّعَ من ثوبِ الدجى سُحُبَا
وللمشوقِ صباباتٌ لمحتجبٍ
تكادُ توقدُ في احشائهِ لهبا

كما نجد البيت الذي يحمل صورة «الفجر - الثوب المنسوج» مبدوءاً بالانتظار «إني على موعد) ومختوما به (مرتقبا). وتعكس «كم» طول هذا الانتظار في قصيدة «زيف» [١٦]:

فلكمْ أنفقْتُ ليلِي تائهاً
أسألُ الأقمارَ عن سِرٍّ دفينْ
ولكمْ أحرقَ قلبي لاعجٌ
من حنينٍ لشؤونٍ وشؤونْ

وفي قصيدة «إلى المجهول» [١٧]:

كم ليلةٍ بتُّها والشوقُ يغمرُني
أهفو لحِلمٍ كثغرِ الصبحِ لمَّاحِ

ويتجلى عمق بعد النور وديمومة انتظار الشاعر له والبحث عنه في قصيدة «الليل»، حيث يقول مخاطبا إياه [١٨]:

سِرُّك الغارقُ في أعماقِ بحرِ
عبرَ أنوارِ الدُّنى خلفَ القرونِ

لـم يـزَلْ غـــابـةَ مــــشـــتـــاقٍ مُــحِـبِ
لاهـثٍ خـلـفَ قـنـاديـلِ الـيـــقـيـنِ

فعلى المستوى المعجمي نجد مفردات دالة على عمق بعد النور، إلى حد الغموض والإلغاز بما يعكس استحالة رؤيته والكشف عنه: سر، غارق، أعماق، أغوار. كما أن تنوع مفردات ما يغرق فيه السر (النور) أو يختفي عبره، تنوعها بين حقلين دلاليين، جسّد عمق البعد على مستويين: مستوى المكان (بحر)، ومستوى الزمان (الدُّنى، القرون). ويأتي المستويان: الصرفي والصوتي معضدين لدلالة عمق البعد، حيث صيغ الجمع (أعماق، أغوار، الدُّنى، القرون)، وتوالي المد الصوتي بالألف (غارق، أعماق، أغوار، الدنى)، وإذا كان النور بهذا يبقى من دون القدوم أو النوال، فإنه يبقى - أيضا - غاية يبتغيها الشاعر، دلّت على ذلك الاستمرارية المفادة من «لم يزل»، وما اعترى الشاعر من مشاعر الشوق والحب تجاه النور وسعيه وراءه، كما أن هذه المشاعر وهذا السعي حال ثابتة وقارَّة لدى الشاعر، إذ جاءت مفرداتها جميعا في صيغة اسم الفاعل (مشتاق، محب، لاهث).

وتشير حال الاغتصاب التي عليها النور الذي يتعطش إليه الشاعر، إلى أن هذا النور هو حق مغتصب أو حلم ضائع، قد يكون الحرية المسلوبة في فلسطين، يعزز ذلك صورة الصباح المصلوب (أنَّ الصباحَ على أشلائها صُلِبا)، إذ يستدعي الصلب شخص المسيح عليه السلام ومدينة القدس، وربما يؤكد ذلك البيت التالي لهذه الصورة:

على الخليجِ مــصــابيــحي مُــهــشَّــمَــةٌ
والقُــدْسُ من سَــغَبٍ قــد أُطْعِــمَتْ خُطَبــا

ويرجع بي الشطر الثاني من هذا البيت إلى البيت الثاني من القصيدة:

صـــحـــبـي عـلـى الـدرب أحـــلامٌ مــشَــرَّدةٌ
أطعــمــتــهــا الشكَّ والأشــواك والنَّصَــبــا

حيث يتكرر بينهما الإطعام بما لا يغني من جوع، ومن ثم يكون - فيما أرى - الصحب المشردون إنما هم الفلسطينيون. وأرى ما شاع في القصيدة من ألفاظ تدور حول: التشريد والاغتصاب والغدر والسلب والنهب والصَّلب، أراه تجليات النور المغتصب (القدس).

(١-٢):

ونجد في القصيدة التي أفردها الشاعر لفلسطين (في ذكرى وعد بلفور) حضورا ساطعا للنور [١٩]:

غــيــرَ أنّي وقــد خَــبَــرْتُ الليــالي
والـلـيـــالي لـكـلِّ فــجـــرٍ شـــهـــودُ

قـــد رأيتُ الصـــبـــاحَ في جـــوف كـــوخٍ
بـائسٍ فـــوقـــهُ تصـــيـحُ الرعـــودُ
يمضغ الجـــوعَ والشّـــقـــاءَ ويســـمـــو
حـينَ تـعـــوي بـه الـريـاح السُّـــودُ
صـــامـــد ينبتُ الـعـــزوم ويبـــقـى
حـــيث يعلو على القـــلاعِ الصُّـــمـــودُ
قـــد رأيتُ الـصـــبـــاحَ في كل عينٍ
صلَبَـــتْـــهـــا على الطريق الوُعـــودُ
في دمـــوعِ المُعَـــذَّبـاتِ الـثـكـالـى
يـرتـوي من نجـــيـــعـــهـــا المولـودُ
في عـــيـــون الصُّـــغـــار تســـتنبتُ البـــؤ
سَ وتشـــقَى فـــيـــســـتـــقي العنقـــودُ
في احـــتـــراقِ الجـــسـومِ في مـــوقـــدِ الشّـــمـ
سِ علـى حَـــرِّهـا يـذوبُ الجلـيـــدُ
في جـســور الضلوع تمتـــد حـــتى
فـــوقـــهـــا يشـــرقَ الطريقُ الجـــديدُ
في الـتـــمـــاعِ الزُّنود تقـــتـــحمُ اللـيـ
لَ، فـــتُـطوى على يديهـــا الحـــدودُ

❖❖❖

مـــا أرى اليـــومَ مـــثلَ أمسِ كـــئـــيـــبـــاً
قـــد عـــراه بعـــد الرُّكـــودِ جُـــمُـــودُ
والـصـــــدورُ الـعِـطـاشُ تـرتـشـفُ الـنّـا
رَ، فـيـمـضي فـوق الشـهـيـدِ شـهـيـدُ
وجـــبـــاهٌ تعـــانقُ الشـــمسَ شـــوقـــاً
فـــوقـــهـــا مـــشـــعلُ السَّنا مـــعـــقـــودُ
ويـذوبُ الـظـلامُ فـي مـــوكـبِ الـنـو
رِ، وتـذوي عـلـى الـطـريـق الـقـــيـــودُ
ويُـطِلُّ الـصـــبـــاحُ مـن خـلـل الـرَّمـْ
لِ، وبين الصُّـــخـــور ينمـــو الوليـــدُ
كُـلَّ عـــام لنا حـــديثٌ جـــديدُ
وحـــديثُ الـزُّنودِ بـعثٌ أكـيـــدُ

تنطلق الأبيات من إيمان الشاعر بميلاد الشيء من نقيضه، وحتمية انتهاء الفعل إلى منجز، وهو إيمان راسخ لدى الشاعر، ويريد ترسيخه لدى المتلقي. يأتي الرسوخ والترسيخ - أول ما يأتي - من جملتين اعتراضيتين، تخبر أولاهما عن خبرة الشاعر بالأحداث والزمان، وتستشهد ثانيتهما بالطبيعة حيث يولد الفجر من رحم الليل. من ثم تخلع هاتان الجملتان - وقد صيغتا بصيغة مؤكدة - مصداقية وتأكيدا على ما يراه الشاعر من نتيجة لأحداث تحدث، ويأتي الرسوخ والترسيخ - ثانيا - من رؤية الشاعر للنتيجة أو المُنْجَز قبل تحققه، رؤية ما لم يتحقق بعدُ على أنه قد تحقق فعلا (قد رأيت الصباح)، فهو يصادر بالمنجز (الصباح) قبل سرد الأحداث التي ما زالت في طور الحدوث، سواء على مستوى الواقع زمن إنتاج القصيدة (١٩٧٠م)، أو على مستوى عالم القصيدة، حيث ترد جميع الأفعال - ما عدا فعلاً واحداً - في صيغة المضارع.

ويتجلى في هذه الأحداث التوازي المتضاد فيما بينها، ففي مقابل صياح الرعود وعواء الرياح يأتي السمو والصمود، لا الخضوع والخنوع. ومع هذا الرد المضاد يزداد يقين الشاعر بتحقق منجز (الصباح)، من ثم نراه يعيد جملة «قد رأيت الصباح»، التي يتعدى فعلها إلى مواضع رؤية متعددة، حيث يتكرر الحرف «في» ست مرات، وقد أُردفت هذه المواضع بجمل تصف تارة، وتبين الحال تارة أخرى، كما أن بعض هذه الجمل تُعطف عليها جمل أخرى، لتشغل - بذلك - جملة «قد رأيت الصباح» مساحة ستة أبيات متتالية، تصور، في إطناب، الظلم والعذاب الواقعين على الشعب الفلسطيني، وفعل المقاومة والبطولة الذي يقدمه الشعب الفلسطيني، من أجل إشراق طريق جديد وطيٍّ الحدود. وبهذا الفعل (المقاومة والبطولة) يحدث تبدُّل وتحوُّل، تبدُّل ما كان واقعاً بالأمس:

ما أرى اليومَ مثلَ أمسٍ كَئِيباً
قد عراهُ بعدَ الركودِ جمودُ

وكان الشاعر قد صور هذا الواقع الكئيب الراكد الجامد في المقطع الأول من القصيدة، وقد افتتحه بقوله:

كُلَّ عامٍ لنا لقاءٌ جديدُ
وهتافٌ وصيحةٌ ونشيدُ

حيث يكرر العرب ما هو غير فاعل، وهو القول (هتاف وصيحة ونشيد)، فلقاءاتهم كلها حديث عقيم. وقد اختتم الشاعر هذا المقطع بقوله:

وتوالتْ بعدَ الوعودِ وُعُودُ
وتعالتْ فوق السدودِ سُدُودُ

حيث يكرر الغرب ما يزيد التضليل تضليلا، والسيطرة سيطرة. جسد ذلك بشكل لافت فعلا (التوالي والتعالي)، والتكرار المعجمي (وعود وعود، سدود سدود). وأرى التكرار الصوتي البارز لصوت العين، حيث تكررت أربع مرات (بعد، الوعود، وعود، تعالت)، أراه تجليا لبروز صوت العين في لفظة (وعد) الواردة في عنوان القصيدة، والمشيرة إلى أساس المأساة (وعد بلفور). وقد شمل هذا التجلي الصوتي القصيدة كلها تقريبا، حيث تكرر صوت العين في جميع أبياتها عدا ثلاثة، فكان مجموع وروده سبعة وثلاثين مرة. كما أرى اطراد ظاهرة الترديد أو الترجيع الصوتي (سبق تفسيرها في فقرة ١) في جميع أبيات القصيدة عدا ستة، أراه متجانساً ودلالة المفردة الأولى من عنوان القصيدة «ذكرى»، حيث الترجيع والترديد أيضا. وثمة تجانس صوتي بين لفظة (الوعود) ولفظة (الرعود) الواردة في المقطع الثاني، وهذا التجانس - في سياق النص - يعكس تجانسا دلاليا بين طرفيه، أو يخلق بينهما ترادفا دلاليا.

ومع الانتقال من القول العربي إلى الفعل الفلسطيني (المقاومة والبطولة)، يتحقق - في عالم النص - ما استشرفه الشاعر (قد رأيت الصباح)، حيث معانقة الشمس وذوبان الظلام في النور وإطلالة الصباح، إنها الحرية تتحقق عبر الفعل لا القول، عبر الزناد لا الهتاف، من ثم يرتد عجُز القصيدة:

كلَّ عامٍ لنا حديثٌ جديدُ
وحديثُ الزنودِ بعثٌ أكيدُ

على صدرها:

كلَّ عامٍ لنا لقاءٌ جديدُ
وهُتافٌ وصيحةٌ ونشيدُ

لتتم عمليتا حذف واستبدال، حذف ما هو سلبي عقيم (القول العربي)، لتستبدل به ما هو إيجابي ولود (فعل المقاومة والبطولة)، فبهذا الاستبدال يتحقق منجز «الصباح - الحرية».

وإذا كان التنكيل والتعذيب لم يقهرا الشعب الفلسطيني، ولم - أو لن - يحولا دون معانقة «النور-الحرية» بفضل فعل المقاومة، فإن الأمر كذلك مع الشاعر في قصيدته «الفجر»[٢٠]:

إنّي صوتٌ وبانَ الصبحُ في أفُقِي
لما هجرتُ كهوفَ الذلِّ والهُونِ
وقد ملكتُ جَناحاً باتَ يحملني
إلى سماءٍ رُضابَ النورِ تسقيني
أكادُ أسمعُ لحنَ الحبِّ يغمرُني

خلفَ المسافاتِ عن قُربٍ يناديني
يرفُّ كالحُلْمِ في جفنيَّ يحملُني
لعالمٍ من رَحيقِ الفجرِ يرويني
إنِّي عشِقْتُ خيوطَ الشمسِ تنسجُها
سُمْرُ السواعدِ بين الماءِ والطِّينِ
إني عشقتُ الصباحَ العَذْبَ ترسُمُهُ
فوقَ المحاجرِ أقدامُ المساكينِ
إني عشقتُ الغَدَ المأمولَ تبعثُهُ
من مهمهِ التيهِ صيحاتٌ لمطعونِ
لتدْفِنَ الليلَ في أسمالِهِ مِزَقاً
وتجعلَ الأرضَ حُبلى بالبراكينِ
وتطلقَ الطيرَ تسعى في مساربِها
وتغرسَ الحُب وردا في البساتينِ

إن «النور -الحرية» هنا لا يأتي وإنما يُؤتى إليه، أو يأتي بعد فعل وسعي نحوه، إذ يأتي الصبح البائن بين فعلين يدلان على التبدل والتحول (صحوت، هجرت)، فالصحو تحول من حال إلى نقيضها، من سكون إلى حركة، والهجرة انتقال، وهي بما تعدى إليه فعلها رفض للخنوع. فبيان الصبح موقوف - إذن - على فعل وحركة، وهو أمر يتجلى ويتأكد أكثر في سياق صُوَّر النور، حيث التحليق إلى سماء بها رُضاب النور، والانتقال إلى عالم فيه رحيق الفجر، ونسج السواعد لخيوط الشمس، ورسم الأقدام للصباح العذب. ويأتي الفعل والحركة - كما هو واضح - من الكادحين البائسين والشاعر (وهو منهم).

وتجسد هذه الصور جماليات (النور - الحرية) عبر حواس الذوق واللمس والبصر، وإذا ما نظرنا إلى ما يتصل بهذا النور في سياق الأبيات، من حب يُسمع لحنا ويُغرس ورداً، لاكتمل أمامنا تجسيد جماليات النور عبر الحواسِّ الخمس جميعها. وإذا كان جلُّ هذه الصور ينمُّ عن بُعد النور، كما هي الحال في قصائد: المغترب وزيف ولقاء وإلى المجهول والليل، فإن هذا البعد يتأكد في قوله:

إني عشقْتُ الغَدَ المأمولَ تبعثُهُ
من مهمهِ التّيهِ صَيْحَاتٌ لمطعونِ

حيث يحل المعشوق (الغد المأمول) محل «النور» المعشوق في البيتين السابقين على هذا البيت، وتشي عمليتا الحذف والاستبدال هذه بترادف المعشوقين، أو - على الأقل - تحدد زمن ذلك النور. ويُعبر عن موضع البعث

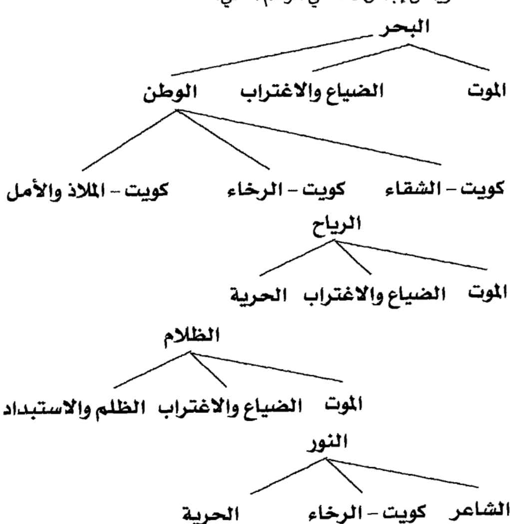
بمفردتين متضايفتين تجسدان على المستويين المعجمي والصوتي عمق هذا البعد (مهمه التيه). وبإسناد هذا البعث إلى «صيحات لمطعون»، يتحول الطعن من أداة قتل وقمع، إلى أداة إحياء وتحرير، حيث يجعل «الأرض حُبلَى بالبراكين»، وهو ما كانت عليه حال الشعب الفلسطيني في قصيدة «في ذكرى وعد بلفور»، وهو ما عليه حال الشاعر -غالبا - في هذا الديوان، حيث يُحيل عذابه نبتةً يغرسُها لتنمو وتثمر [٢١]:

وإذا صحوْت فقد يسوؤك أنَّني ... في الأرض أغرسُ محنتي وعذابي

ويصنع من نوائبه شمسا تطل [٢٢]:

إنِّي لأصنعُ من حطام نوائبي ... شمساً تُطلُّ على شفا أهدابي

تلكم هي مفاهيم «البحر والرياح والظلام والنور»، وما ارتبطت به من دلالات، ويمكن إجمال ذلك في الرسم التالي:



يمكن القول إن الشاعر قدم رؤيته عبر عالم واحد هو «عالم الطبيعة»، إذ هو جامع لهذه المفاهيم الأربعة «البحر والرياح والظلام والنور»، وإن جُلّ ما اقترنت به هذه المفاهيم من دلالات أمر قارٌّ في الوعي العام، من ثم تنطبع عملية الاتصال بالطابع البياني، وغالب ظني أنه طابع اقتضاه مقام الاتصال زمانا ومكانا وجمهورا. ويُلحظ أن الوطن وقضاياه محور أساس لدى الشاعر، وأن الإحساس المهيمن عليه، إنما هو الإحساس بـ «الضياع والاغتراب».

(٢): «عاد من حيث جاء»

يدور عالم ديوان «عاد من حيث جاء» في دائرة الغربة، ويتجلى ذلك في بعض عناوين القصائد، مثل: رحلة الغربة والفاقة، الأقدام بين المدينة والشام. وتتجلى – كذلك – في بعض المفردات والتراكيب، مثل: غربتي، ترحالي، شتات، مطار، مسافر، غريب الخطى، اغتراب الليالي، جال في الأرض، الغربة الرغبة الخالدة، انقضى العمر في غربة تلو أخرى. غير أن دائرة الغربة أو الغربة المستديرة، تتجلى – أكثر ما تتجلى وأوضحه – فيما يستحضره الديوان من التاريخ أشخاصا وأحداثا، إذ يستحضر من /أو/ ما هو مقترن بمعاني الاغتراب والضياع والوجع، ويُصاغ الاستحضار في بناء فني يؤكد دائرية أو استمرارية هذه المعاني، ومن ثم ستكون القصائد القائمة على هذا الاستحضار، هي مناط تركيز القراءة.

يرسم عنوان الديوان «عاد من حيث جاء»، بشخص دائرة، بما تحمله الدائرة من دلالتي التضاد والدوران، حيث يدور ذلك الشخص لينتهي من حيث ابتدأ. وإذا لم تكن العلاقة بين مفردتي «جاء، عاد» – في مطلق اللغة – علاقة تضاد، بل هي أقرب ما تكون إلى علاقة الترادف، فإنها – في قيد الاستعمال هنا – تصبح علاقة تضاد، حيث يتضمن الاستعمال – على الأقل – مكانين «أ، ب»، من أولهما كان – أولا – المجيء، وإلى ثانيهما «ب» كان – أولا – الوصول، ومنه – ثانيا – كانت المغادرة إلى المكان الأول «أ»، ليصبح بذلك موضع عودة. ومن هنا جاء التضاد وبشكل طاغ، حيث وقع التضاد بين المكانين مرتين، فحين كان الأول موضع مغادرة، كان الثاني موضع وصول، والعكس صحيح. كما وقع كل واحد منهما بين حركتين متضادتين، فكل منهما واقع بين «من وإلى». وإذا كان العنوان يتضمن مكانين، فإنه يستحضر مكانا واحدا فقط، وهو المكان الأول الذي كان منه المجيء وإليه كانت العودة، حيث كانت الصيغة «عاد من حيث جاء»، ولم تكن – مثلا – «عاد من حيث ذهب»، إذن فالتركيز – كل التركيز – في العنوان على المكان الأول أو الأصل. وثمة سؤالان يثيرهما العنوان: من الشخص الذي يرجع إليه ضمير الغائب «هو»؟ وما الأصل الذي

جاء منه؟ إن الإجابة عن هذين السؤالين تبين لنا العائد ومكان عودته، وإذا كنا لا نجد الإجابة في العنوان، فلعلنا نجدها في الديوان.

إن أول شخص يُذكر اسمه داخل الديوان هو «طَرَفَةُ بن العبد»، حيث يهدي الشاعر إليه الديوان:

إلى طَرَفَــــة بن العــــبـــد
... والذين نحـــبـــهـــم

وإذا كان هذا الإهداء لا يقدم من معرفة، سوى تبيان علاقة الشاعر بطرفة بن العبد، وهي علاقة الحب، فإنه يُنَشِّطُ في ذاكرة القارئ معارف كثيرة، يكون لها دورها الفاعل في عملية الفهم والتفسير، خاصة حين يتم تنشيطها في مستهلِّ القراءة، إذ تكون - حينئذ - إطارا محددا وموجها لفعل القراءة [٢٣].

يُنشِّط اسم طرفة في الذاكرةِ حياته وشعره، خاصة معلقته، فهو الشاعر الفتى:

إذا القــومُ قــالوا من فــتىً خِلْتُ أنَّني
عُنِيتُ فلمْ أكْـسَلُ ولمْ أتَبَلَّدِ [٢٤]

وقد نشأ يتيماً، وأبى أعمامه أن يقسموا له ماله، وظلموا أمَّه وردةَ حقَّها:

مــا تنظرونَ بحقِّ وردة فـيكمُ
صَـغُـرَ البنونَ ورَهْطُ وردةَ غُـيَّب
قـد يبـعثُ الأمـرَ العظيمَ صـغـيرُهُ
حـتى تظلَّ له الدِّمـاءُ تَصَـبَّبُ
....
....
أدُّوا الحـقـوقَ تَفِـرْ لكمْ أعـراضُكمْ
إنَّ الكريمَ إذا يُحَـرَّبُ يغـضـبُ [٢٥]

وهو الذي عانى ظلم ذوي القربى:

وظُلْمُ ذوي القُـربَى أشَـدُّ مَـضَـاضَـةً
على النفسِ من وَقْعِ الحُـسَـامِ المُهنَّدِ [٢٦]

وهو الذي أدمن شرب الخمر ومعاشرة النساء وإنفاق المال، حتى تحامته العشيرة كلها:

ومــا زالَ تَشــرابي الخــمــورَ ولَذَّتي
وبيــعي وإنفــاقي طريفي ومُــتْلَدي
إلى أن تحــامــتني العــشــيرةُ كُلُّهــا
وأُفـرِدْتُ إفـرادَ البـعـيـرِ المُعَـبَّـدِ [٢٧]

وعلى الرغم من فقره كان كريما، من ثَمَّ لم ينكره الفقراء حين أفردته عشيرته:

رأيتُ بني غبراءَ لا ينكرونني
ولا أهلُ هَذاكَ الطِّرَافِ المُمَدَّدِ (٢٨)

وبعد أن أفردته عشيرته آخذ يجوب البلاد، وينتقل بين الأمكنة والأحياء، فشعر بألم الغربة، ووحشة البعد عن الأهل والأقارب، وشدة وقع ذلك على نفسه. ويذكر في شعره، أنه كان يتألم عندما كانت تسأله واحدة من نساء الحي الذي ينزل به قائلة له: «أليس لك أهل تنزل معهم، وتعيش بينهم؟». فكان يدعو عليها أن تذوق ألم الغربة، ومرارة البعد عن الأهل، ثم تُسألُ هذا السؤال. وقد بلغ به الضيق، والتبرم بالغربة إلى أنه صور مَن يحيا كذلك بصورة الميت الهالك. ومن ثم لم يجد علاجا لحاله تلك، إلا أن يعود إلى قومه (٢٩):

ولا غَرْوَ إلا جارتي وسؤالُها
ألا هل لنا أهلٌ؟ سُئلتِ كذلكِ
تُعَيِّرُني جَوْبَ البلادِ ورحلتي
ألا رُبَّ دارٍ لي سوى حُرِّ داركِ
وليس امرؤٌ أفنى الشبابَ مجاورا
سِوى حَيِّهِ إلا كآخَرَ هالكِ (٣٠)

إن حياة الغربة والترحال عند طرفة المُهْدى إليه الديوان، تجعله غير بعيد أن يكون هو المرجع الذي يرجع إليه ضمير الغائب في جملة العنوان «عاد من حيث جاء»، فهو – على الأقل – تنسحب عليه هذه الجملة، كما تنسحب على أمثاله وهم كثيرون (...). وبين طرفة بن العبد وإبراهيم الخالدي من القواسم المشتركة ما يجعلهما مثلين، فكلاهما شاعر وشاعر فتى، كما أن حياة الغربة والصعلكة التي عاشها طرفة بن العبد، عاشها كذلك إبراهيم الخالدي حسبما يقص علينا في قصيدته «رحلة الغربة والفاقة لصاحبها عبدالناقة» (٣١):

عودُ ثقابٍ ولفافةُ تبغٍ
تختصرُ الغربةَ في خمس دقائق
كنّا ثلةً جوعى وصعاليكْ
أسماءٍ مبهمة
أرديةٍ رثّة
اتسع المقعدُ كي يحوينا
وتقاسمنا كسرةَ خبزٍ

وحنيناً للوطنِ النائم فينا
وأنا ولدٌ أعشقُ كلَّ بلاد الأرضِ
ولستُ أضاجعُ
إلا وطناً أحملهُ داخلَ محفظتي
جُثةً.

لم يكن حدث الغربة والفاقة حدثا قصيرا مختصرا، بل كان حدثا طويلا ممتدا (رحلة)، بحيث أصبح رواية أو حكاية تُحكى، وإن كان حكيها يتم في جلسة قصيرة، ربما لا تستغرق من الوقت أكثر مما يُستغرق في تدخين سيجارة. بدأ الحكي بالتركيز على البطل أو الأبطال وما كانوا فيه أو عليه (كنا ...)، متمثلا في ثلاثة أخبار موزعة على ثلاثة أسطر متتالية، وهي أخبار تجتمع على دلالتي الغربة والفاقة، ولا تخلو من دلالتي الذل والهلاك، إذ تتضمنهما مادة «ثَلَل، ردى»، وانتقل الحكي إلى حدثين (اتسع، تقاسمنا)، يكشف أولهما عن حنو جماد إذ يتسع ليحوي الأبطال، الذين ضاقت بهم أرضهم ولفظتهم، ويخبر ثانيهما بقاسمين تقاسمهما هؤلاء الأبطال، وهما قاسمان متباينان من حيث الألفة والجدة، فبينما الأول مألوف تعدى فعل التقاسم إليه، ويحمل كذلك دلالة معادة (الفاقة)، فإن الثاني غير مألوف تعدى فعل التقاسم إليه، كما أنه يحمل دلالة جديدة، وربما مفارقة وغير متوقعة (حنين الأبطال وعشقهم لما ضاق بهم ولفظهم). وقد أكسب العطف بين القاسمين، القاسم الثاني ما للأول من قيمة وأهمية، إذ يصبح الثاني كالأول مادة حياة لهؤلاء الأبطال.

ثم يحدث في الحكي التفات على ثلاثة مستويات: الجملة (من الفعلية إلى الاسمية)، والزمن (من الماضي إلى المضارع)، والضمير (من ضمير الجمع إلى ضمير المفرد)؛ ليصبح مركز الحكي الشاعر وحده (وأنا) في علاقته الحالية ببلاد الأرض والوطن. ولا يخلو اتساع عشق الشاعر كل بلاد الأرض – في سياق النص – من دلالة على كثرة ترحاله، لكن على الرغم من هذا العشق، فإن أيا من هذه البلاد لم يصبح وطنا للشاعر، دلَّ على ذلك المستثنى مع فعل المضاجعة، فهو لم يستثن بلدا – وإنما استثنى «وطنا». ولم يحمل الشاعر من هذا الوطن إلا ما هو غير ذي حياة (كبطاقة هوية مثلا)، فالوطن جثة ساكنة هامدة؛ من ثم يمارس الشاعر معه فعل المضاجعة، لعله يبعث فيه الحياة والخصوبة، وهو بعث مأمول تحققه بفضل ما أخبر به الشاعر – أول ما أخبر – عن نفسه (ولد)؛ إذ تستحضر هذه المفردة معنى الذكورة والإنجاب.

ومثلما كان طَرفة بن العبد تيَّاها بنفسه، كريما على رغم فقره، فكذلك يبدو الشاعر في ثلاثة أسطر، تقوم شعريتها - أكثر ما تقوم - على الجمع بين مفردتين عبر الوصف مرة، وعبر التضايف مرتين، جمعاً يحدث مفارقة طريفة، وذلك في قصيدته «البختري» (٣٢):

نحنُ الأجاويدُ الحوافي

دُنجواناتُ الفيافي

وسلاطينُ العراءْ

إن مماثلة الشاعر لطرفة بن العبد ترشح الشاعر لأن يكون هو المرجع، الذي يرجع إليه ضمير الغائب في جملة العنوان، ثم إن الشاعر بإهدائه الديوان «إلى طرفة بن العبد» يكون في حال عودة، فهو يمارس عودة إلى الماضي الأصل، فهو منه وإليه.

(٢-١):

يتخذ الشاعر من عَلَم ديني عنوانا لقصيدته (الفتى الهاشمي)، وهو لقب ينشط في ذاكرة القارئ الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، ومأساته التي توارثها أبناؤه. وأجد فيما قاله العقاد عن الإمام، ما يجمل هذه المأساة وما خلفته من آثار دامية: «في سيرة ابن أبي طالب ملتقى بالعاطفة المشبوبة والإحساس المتطلع إلى الرحمة والإكبار، لأنه الشهيد أبو الشهداء، يجري تاريخه وتاريخ أبنائه في سلسلة طويلة من مصارع الجهاد والهزيمة، ويتراءون للمتتبع من بعيد واحدا بعد واحد شيوخا جللهم وقار الشيب ثم جللهم السيف الذي لا يرحم، أو فتيانا عولجوا وهم في نضرة العمر يحال بينهم وبين متاع الحياة، بل يحال بينهم أحيانا وبين الزاد والماء، وهم على حياض المنية جياع ظِماء، وأوشك الألم لمصرعهم أن يصبغ ظواهر الكون بصبغتهم وصبغة دمائهم، حتى قال شاعر فيلسوف كأبي العلاء ...:

وعلى الأُفْق من دماءِ الشَّهيديـ
ـن عليٍّ ونجلهِ شاهدانِ

فهما في أواخر الليل فَجْرا
ن، وفي أُولياتهِ شَفَقانِ»(٣٣)

يمارس الشاعر عودة إلى هذا التاريخ، فيقول (٣٤):

عادَ من حيثُ جاءْ

الفتى الهاشميُّ النقيُّ الرداءْ

كان في مصرَ والشامِ والنهروانِ

وكان إماماً بقصرِ الخليفةِ حيناً

وسجنِ الخليفة حيناً
وفي معصميهِ بلاءٌ بيومِ حُنينَ
وفي مقلتيهِ حَنينٌ لكربِ البلاءْ
جالَ في الأرضِ
حتى تململَ من سيفه المنتضَى
وارتضَى
غيمةً لا تخونُ خزائنها ... (*)
وطناً في السنين الخواءْ

يقطع مستهل القصيدة قول كل مفسر؛ فقد تحدد المرجع الذي يرجع إليه ضمير الغائب «هو»، حيث ترد جملة «عاد من حيث جاء» مسبوقة بعنوان القصيدة (الفتى الهاشمي) ومتبوعة به أيضا، ليتردد بذلك إسناد الفعلين ما بين إسناد إلى ضمير غائب «هو»، وإسناد إلى اسم ظاهر (الفتى الهاشمي) هو نفسه ما يعود عليه الضمير «هو». لقد تسورت الجملة بسور «الفتى الهاشمي»، وبهذا التسوير يرسم الشاعر دائرة لفظية، تحيط بالدائرة الدلالية التي ترسمها (عاد من حيث جاء)، وبالدائرتين يكون توافق ما بين لفظ ومعنى.

وفيما يسرد الشاعر من سيرة الإمام وبنيه، تتجلى الدائرة وما تتضمنه من دلالتي الدوران والتضاد، حيث تتعدد أماكن التجوال وما كان فيها من صراع مع جيش معاوية (الشام) تارة، والخوارج (النهروان) تارة أخرى. ويتبدل مكان الإمامة ما بين قصر وسجن، ليُكنى عن أحوال متبدلة من يسر إلى عسر، ومن استقرار إلى اضطراب، ويتلاعب السطران السادس والسابع بالألفاظ عبر تقنيتي الجناس والتبديل:

وفي معصميه بلاء بيوم حُنينَ
وفي مقلتيه حَنينٌ لكربِ البلاءْ

ليؤكدا تبدل الأحوال، بل انقلابها، حيث يتم رصد الحال ما بين حدثين يفصل بينهما ما يزيد على نصف قرن (من العام الثامن إلى العام الواحد والستين هجرية)، لكن يجمع بينهما دم واحد، ويكشف الرصد عن تضاد، إذ ينتهي الأمر بغير، بل بعكس، ما كان يجب أو يستحق، فمبتدأ الأمر بلاء ومنتهاه ابتلاء. ويأتي استخدام لفظة «بلاء» للتعبير عن معنيين مختلفين، يأتي متجانسا والمعنى أو الواقع حيث كان عليٌّ والحسين عُملة لها وجهان متباينان، أحدهما: البلاء الحسن، وثانيهما: الابتلاء المروع، كما رسم توزيع لفظة «بلاء» بين المبتدأ والمنتهى، رسم دائرة لفظية تجسد دوران المأساة وتوارثها من علي إلى الحسين؛ فيكون توافق بين لفظ ومعنى.

(*) جاءت في الديوان: خزائنها (بالنصب) وأظنها بالرفع (خزائنُها).

وينتهي المقطع بصورة استعارية، غالب ظني أنها عن أصحاب الإمام وما كان منهم من إجباره – أولا – على قبول التحكيم يوم صفين، وإجباره – ثانياً – على قبول أبي موسى الأشعري حكما يمثل الإمام وأتباعه، لقد عصَوا أمره ورفضوا نصحه وخذلوه في وقت عصيب، فكان ما كان من حسرة وندامة(*) وكان وإياهم «كما قال أخو هوازن:

أمرتُكُمُ أمري بمنعرجِ اللِّوى   فلم تستبينوا النُّصْحَ إلا ضُحى الغد (٣٥)

ويكرر الشاعر مستهل القصيدة ليبني عليه جديدا قديما:

عادَ من حيثُ جاءْ
الفتى الهاشميُّ النقيُّ الردا
وأنا منه!!
– إن شئتَ صدقَ الحديثِ –
أنا بعضُهُ
غربتي من شتات صهيل الخيل ضحى الحربِ
أمسْ
أحفظُ الدرسَ عن ظهر قلبِ
ازاوجُ ما بين عبّاد شمسٍ وشمسْ
أسلك الدربَ بين الممالكِ
اصطفي من أشاءُ وما أشتهي
وقد ورثتُ الديارَ
ومن أورثوها
ومن ضَيَّعوها
فلن أنتهي
لي من الأرض رملٌ غويٌّ
وفي الشاهِقَاتِ
نشيجٌ تطاول فيَّ
وفي الباسقاتِ
رُكامٌ تَهادَى
وسادَ البلادَ
ولما تمادَى
هَمى

(*) حول هذه الاحداث انظر: ابن الاثير، الكامل في التاريخ، الجزء الثالث، ص١٤٧-١٧٧ والدكتور محمد الطيب النجار، محاضرات في تاريخ العالم الاسلامي، ص٤٢ – ٤٨.

فارتعشتُ
وعدتُ وحيدا إلى أضلعي
باردٌ دمعُها
انسكبتُ
رُبَّ حزن نَما
فيه - من شقوة البرد - ما لا يدثر روحي
ولا يستفزُّ جروحي
كفى
انقضى العمرُ في غربةٍ تلوَ أخرى
ولستَ تَمَلُّ

ثمة التفات إلى ضمير المتكلم (أنا) ينتقل بنا من ماض إلى حاضر، من الفتى الهاشمي إلى إبراهيم الخالدي، لنعلم أن ثانيهما من أولهما، وأن العودة من حيث المجيء تنسحب على الثاني، وأن هذه العودة هي دائرية أو استمرارية المأساة والضياع والاغتراب. تتجلى هذه الدلالات - أول ما تتجلى - في مفردات: غربتي، شتات، ورثت، أورثوها، ضَيّعوها، وفي مشهد دوران عباد الشمس مع الشمس. وتتجلى - ثانيا - فيما أحاط بالشاعر من ضياع وبكاء، حيث الرمل الغوي والنشيج المتطاول، وقد أحاط بالشاعر زمانا ومكانا؛ إذ لا تخلو لفظتا «رمل، الشاهقات» من تكنية أو إشارة إلى حياتين مختلفتين: حياة قديمة بدوية (رمل)، وحياة حديثة مدنية (الشاهقات). وقد أتت الحياتان وما فيهما من حال في إطار دائرة تبدأ بياء المتكلم (لي) وتنتهي بها (فيَّ)؛ ليكون اتفاق بين لفظ ومعنى.

وثمة تداخل ما بين لفظتي «الشاهقات، نشج»، ذلك أنه إذا كانت الشاهقات تحمل بعدا مرئيا (التطاول)، فإنها تحمل - أيضا - بعدا مسموعا (صوت النفس أو البكاء المتردد) تفيده مادة «شهق». وإذا كان النشيج يحمل بعدا صوتيا (صوت البكاء المتردد)، فإن فعل الوصف «تطاول» حمله بعدا مرئيا (التطاول). كما أن الحرف «فيَّ» يداخل النشيج في الشاهقات، ويداخل ما في الشاهقات من نشيج في الشاعر، إنها حالة من التداخل تتسق وتداخل الماضي والحاضر، القديم والجديد، وقد داخلت بينهما دائرة المأساة والحزن.

ونجد لكلمة «تطاول» - ومن قبلها الشاهقات - تجليا في الأسطر الخمسة التالية لها؛ حيث تشيع فيها مفردات تصب في هذا المعنى: الباسقات، ركام، ساد، همى. كما يسهم الألف صوتا وخطًا في تجسيد «التطاول» على المستويين السمعي والبصري، حيث تكرر صوتيا إحدى عشرة مرة، وقد ضاعف من المد

الصوتي حركة الفتح المتكرر عشرين مرة، وتكرر الألف خطيا عشر مرات، وقد ضاعف من المد الخطي رسم اللام المتكررة ثلاث مرات، كما أن قلة عدد الكلمات في كل سطر من هذه الأسطر - وكذلك في غالب الأسطر التالية لها - جعل الشكل الطباعي العام رأسياً أو عموديا، كأنه أيقونة تجسد معنى الاستطالة أو التطاول.

وإزاء التطاول المتنامي المتمادي يرتعش الشاعر وينكمش، ويمارس فعل العودة الذي يأتي - لأول مرة وآخرها - مسنودا إلى ضمير المتكلم العائد على الشاعر (وعُدتُ)، إنه يعود إلى «أضلعه»، يعود إلى ذاته أو أصله الذي جاء منه، وغير بعيد أن تكون «أضلعه» استعارة «للفتى الهاشمي»، فهو الأصل الذي جاء منه حسبما أخبر في مطلع هذا المقطع، وربما يشير نعت الدمع بالبرود إلى قدم انسكابه، كقدم انسكاب دم الإمام وابنه الحسين. وأيا ما كان الأمر، فإن النشيج تطاول في الشاعر، حتى غدا هو نفسه - عبر التصوير الاستعاري - دمعة أو دموعا تنسكب، ولم تكن الدموع مطهرة أو طاردة لما في نفسه من جرح وحزن؛ لتتأكد - بذلك - استمرارية الألم والمعاناة، وليضج الشاعر (كما ضج الإمام أو تململ)، إذ ما عاد به طاقة للاحتمال، من ثم نراه في الختام يُجرّد من نفسه شخصا آخر، يخاطبه أو يصرخ فيه:

كفى
انقضى العمر في غربة تلو أخرى
ولستَ تَمَلُّ

يعود الشاعر إلى الالتفات «من أنا إلى أنت»، وهما ضميران مرجعهما واحد (الشاعر)، وتعود مفردة «الغربة» الواردة في مطلع المقطع، وتعود الغربة تلو الغربة، إنها عودة في عودة تؤكد دائرية الألم والمأساة.

(٢ - ٢):

ويعود الشاعر إلى التاريخ عبر المكان في قصيدته «الأقدام بين المدينة والشام» (٣٦):

أظن المسافةَ بين المدينةِ والشامِ
عاماً ونصفْ
ستكبرُ ليلى .. ويلتفُّ نهدْ
وتكبرُ سلمى .. ويلتف نهدْ
وتنضج كلُّ البناتِ اللواتي بوادي العقيقِ
- على الرغمِ مني -
ويحصدُهنّ

- على الرغمِ منّي -
رجالٌ سيأتون بعدي
فينثالُ رملٌ ويذبل وردْ
تيمّمتُ حبلَ الثريّا
(إذا ما استقلّتْ)
وفي القلب ريحُ الجنوبِ تُسَافِرُ بين الضلوعِ
لعل أمَاسيَ أمسى
تُرَدّ
أتيتُ
وفيّ من الدفء ما لا تفلُّ النساءُ جدائلهنَّ
- من البرد - إلا على ضفتيهِ
وإن سهول المفازاتِ بردُ!
أتيتُ ..
و «إني امرؤٌ من مُضَرْ»
تركتُ شياة المماليك ترعى البقيعَ
وجئتُ على صهوةِ البرقِ
أختطُ حَتْفَ السموم
وأجلدُ ظهر الكثيبِ بسوط المطرْ
وحين تهاوت عروشُ بني جلدتي ...
قال لي صاحبٌ (جاورَ الحرمَ المدنيَّ ثلاث سنينٍ
ووشوشَ قبر النبي بأنات أوجاعه).

يبدو النص حديث شخص يرتحل من المدينة إلى الشام راجلا، يحتسب أو يقدر مسافة الرحلة، وأظن أن النص على غير ما يبدو، أظن المسافة بين المدينة والشام هي المسافة الفاصلة ما بين عهدين في التاريخ الإسلامي، عهد الخلافة الراشدة (المدينة) وعهد المُلك الأموي (الشام). يدفع بي - أول ما يدفع - إلى هذا الظن سياق الديوان (قصيدة الفتى الهاشمي خاصة) ، وسياق النص ثانيا، حيث تُظن أو تُقدر المسافة (وهي مكان) بعام ونصف العام (وهو زمان)، ولا يخلو تقدير المكان بالزمان من إشارة إلى تقويم أو تاريخ، تاريخ مرحلتين يفصل بينهما عام ونصف العام تقريبا. ونعود إلى تاريخ آخر الخلفاء الراشدين الإمام علي بن أبي طالب، وما لاقاه - أول خلافته - من خروج عليه أفضى في نهاية الأمر إلى انتهاء عهد الخلافة الراشدة. لقد اضطر الإمام إلى مقاتلة الخارجين عليه، فقاتل جمعُه - أول

ما قاتل - جمع السيدة عائشة رضي الله عنها في موقعة الجمل (جمادى الثانية ٣٦ هـ)، وبعد ذلك بسبعة أشهر تقريبا خرج الإمام بجيشه إلى الشام لمقاتلة معاوية، ودارت بينهما موقعة صفين التي انتهت بقبول التحكيم، وفي إعلانه (رمضان ٣٧ هـ) خلع أبو موسى الأشعري الإمام علي وثبّت عمرو بن العاص معاوية؛ فبايع أهل الشام معاوية بالخلافة، وبدأ في تنفيذ تطلعاته وتوسعاته حتى قامت الدولة الأموية. إذن ثمة منعطف طرفاه موقعة الجمل وإعلان التحكيم، وهو منعطف جد محول إذ أفضى إلى قيام الدولة الأموية، وبين الموقعة والإعلان عام ونصف العام تقريبا[٣٧].

وقد يدعم تفسيري ما أراه في النص من:

- تنبؤ باغتصاب: تدخل السين على أول فعل مضارع (ستكبر)، لتدفع به - وبكل مضارع عُطف عليه - نحو الاستقبال، وكذلك مع الفعل «سيأتون» وما عُطف عليه. وقد انصرف التنبؤ بما هو آت إلى حدث واحد أو حدثين مقترنين (النضج والحصد)، وكلاهما يتم أو سيتم قسرا (على الرغم مني)، وهما يأتيان - فيما أرى - على سبيل الاستعارة التمثيلية لطمع بني أمية في الحكم واغتصابه.

- فارس الخير: ترد صورة الآتي إلى الشام صورة ملؤها الخير، تصور ذلك - أكثر ما تصور - الجمل الحالية الاستعارية، فهو آت وفيه «من الدفء وما لا تفلّ النساء جدائلهن - من البرد - إلا على ضفتيه»، وهو دفء لا يماثله ولا يقاربه دفء آخر أو لآخر؛ من ثم فمعه وحده دون غيره (ما ... إلا ...) تستدفئ النساء. وهو في مجيئه ممتطياً لم يجئ مقاتلا إلا ما هو ضار مؤذ (السموم)، ولا جالدا إلا «بسوط المطر»؛ ليكون النماء والخير. إن صورة «فارس الخير» تأتي متقابلة مع صورة الرجال الذين سيأتون بعده، فالفارس كله جذب، والرجال كلهم غصب، والفارس يقصد الخير. والرجال يخلفون الشر (فينثال رمل ويذبل ورد).

وبعد المسير وما كان فيه من تنبؤ، والوصول وما كان فيه من قصد، نفاجأ بجملة تقفز على أحداث وأعوام، لتهبط على ما أفضت إليه: (وحين تهاوت عروش بني جلدتي)، وهي تجلي - فيما أعتقد - ما استعيرت له ليلى وسلمى وكل البنات اللواتي بوادي العقيق، لقد تجلى المستعار له (عروش) وتحققت النبوءة (تهاوت)، وربما تحقق معها تفسيري للمسير بين المدينة والشام.

وبعد التهاوي يظهر لجوء الصاحب إلى قبر النبي صلى الله عليه وسلم، ووشوشته بأنات أوجاعه، ويسرد الشاعر ما بين علامتي تنصيص قول الصاحب، سردا يستغرق واحدا وعشرين سطرا تنتهي بكلمة «الحجاز»، وتثير

الكلمة لدى الشاعر ما تشير إليه من مكان، وما كان عليها من إنسان، فيأخذه الحنين ويرسل السلام:

سلامٌ على ربوة في الحجازِ
غنمت ثراها غداةَ المغازي
تركتُ شبابي على راحتيها
وأفنيتُ بعضي بعشق الجوازي
هو العمرُ ثُلْثٌ. فإن راح ثلثٌ
فثلثٌ يُعزّي وثلثٌ يوازي
كأنَّ الحجاز قناديلُ فجرِ
تُبلّلُ شِعري وتُغري ارتجازي
سلامٌ عليه. سلامٌ عليٍّ
وبعض السلامِ .. رسولُ تعازي.

يعود الشاعر - كعادته - إلى الماضي أو الأصل الذي جاء منه، لكن العودة هنا عودة إلى الأصل الشعري، ذي القالب العمودي، ويعود إليه في بحر من أكثر بحوره شيوعا [٣٨]، (بحر المتقارب)، وهو بحر يتميز بتقارب أجزائه وحسن اطراده وانسياب نغماته[٣٩]، وقد زاد من اطراده وانسيابه هنا التصريع (الحجاز/المغازي)، وتكرار مفردات (سلام، ثلث، الحجاز)، والجناس (الحجاز/ارتجازي، يعزي/تعازي)، ورد العجز على الصدر (سلام/سلام)؛ وقد أفضى كل هذا إلى تشخيص القصيدة العمودية في جمالياتها الصوتية خاصة. فجعلنا نسمع ونطرب كأننا أمام منشد في سوق عكاظ.

إن الشاعر يمارس بالفعل عودة وحنينا إلى الحجاز عبر الشكل العمودي، كما أنه بهذا يرد عجز القصيدة على صدرها، فقد كان فيه ليلى وسلمى ووادي العقيق، ويرد إلينا الحجاز بعدما اغتصبها رجال، وقد يكون من الأهمية والدلالة بمكان لفت الانتباه إلى أن كلمة (عليّ) في قوله «سلام عليٍّ، يمكن أن تقرأ «عَلَيَّ» و أن تقرأ «عَلِيّ».

(٢ - ٣):

ويعود الشاعر إلى ما ارتآه خطوطا أساسية صنعت التاريخ العربي، وما زال لها فعلها الفاعل في حياتنا المعاصرة، وذلك في قصيدته «الخطوط الرئيسة لكتابة التاريخ العربي»، وهي مقسمة إلى خمسة خطوط، تبدأ بـ «خط الشعر» [٤٠]:

(فاعلن. فاعلن. فاعلن)
آنَ للشعرِ أن يترجّلَ عن صهوةِ السطرِ شيئاً

فشيئاً. ويهدي الحروفَ إلى صوتِها
عامداً ...
أفتحُ الآن كلَّ الدفاترِ مستوثقاً من دمي:
قطرةً. قطرةً
ثُم أستودعُ الرملَ أُحْجيَّتي،
أحتسي قربَ أسلافي الغابرينَ نبيذ البلحْ
ذاكَ طَرَفَةُ يبني لخولة أطلالَها، وأخو كِندةٍ
يشتهي طَفلة منذُ عامين يهذي بها. قال:
للأمرِ يوم سيأتي، وللثأرِ سيفٌ يحدُّ، فلا
تشغلوني بما كان قبلا وما هو آت.

يحضر الخط الشعري - أول ما يحضر - عبر كلمة «فاعلن»، وهي إن كانت اسم وحدة عروضية تموسق بها الشعر العربي، فإنها لا تخلو من دلالة معجمية (فاعلٌ)، وإن تخلَّى عنها ذلك الشعر كما سوف يتضح. ويحضر الخط الشعري - ثانيا - عبر التناص مع علَمَين من أعلامه، الأول طرفة بن العبد[٤١]:

لخولةَ أطلالٌ ببُرْقَةِ ثهْمَدِ
تلوحُ كباقي الوشم في ظاهرِ اليدِ
وقوفاً بها صحبي عليَّ مَطِيَّهُمْ
يقولونَ لا تَهْلِكْ أسًى وتَجَلَّدِ

والعلم الثاني امرؤ القيس[٤٢]:

فمثلكِ حُبلَى قد طرقْتُ ومُرضعٍ
فألهَيْتُها عن ذي تمائم مُغْيلِ
....

....
وتعطو برَخْصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنهُ
أساريعُ ظبيٍ أو مَساويكُ إسْحَلِ

«لا صحوَ اليوم ولا سكر غدا، اليوم خَمْر وغداً أَمْر»[٤٣]

يقوم التناص بكشف أو استحضار أمور جد مهمة هنا:

- شواغل الشعر العربي: وهي الوقوف على الأطلال واستنطاقها، والهذيان بعنيزة وأمثالها.

- الغربة والدم: كان طرفة بن العبد غريبا وقتيلا، وكذلك كان امرؤ القيس بعد مقتل أبيه، إذ «أخذ يتنقل في القبائل، ويستنصر بالأفخاذ والبطون

والعشائر، ولقي من صنوف الغدر وضروب الخذلان، وتنكر الأصدقاء والخلان؛ ما أدى به - كما يقول الرواة - إلى الاستنجاد بقيصر ملك الروم؛ فذهب وعاد حيث لقي حتفه في الطريق؛ ومات غريبا، من دون أن يدرك ثأرا، أو ينال مرغوبا» (٤٤)، كما أن قاتل كل منهما ينتمي إلى طبقة الملوك (ملك الحيرة، ملك الروم).

إن الطلل والغزل شغلا الشعر العربي القديم عن القيام بدوره الواجب الفاعل، من كشف وتعرية للوقائع والتاريخ، وآن للشعر أن يستبدل بالوقوف على صوامت الأطلال واستنطاقها، الوقوف على صوامت أو كوامن التاريخ واستظهارها:

آن للشعرِ أن يترجّلَ عن صهوةِ السطرِ شيئا
فشيئا؛ ويهدي الحروفَ إلى صوتها
عامداً ...
أفتح الآن كل الدفاتر مستوثقا من دمي:
قطرة. قطرة.

تتسق المفردات وعالمي الكتابة والشعر، حيث تصب مفردات «السطر، الحروف، الدفاتر» في العالم الأول، ولا تخلو مفردتا «صوت، عامداً» من استدعاء لعالم الشعر في إطاره الإنشادي العمودي. وتتناصّ صورتا: ترجل الشعر أو الشاعر «عن صهوة السطر» وإهدائه «الحروف إلى صوتها»، تتناصان مع الشعر أو الشاعر العربي القديم في إيقاف مطيته، ووقوفه أمام الطلل واستنطاقه. غير أن الشاعر يستبدل بالمقدمة الطللية مقدمة قرائية كشفية. وإذا كانت «فاعلن» تفعيلة البحر المتدارك، فإن الشاعر بهذه المقدمة يتدارك ما فات المقدمات الطللية من فاعلية؛ لتجتمع للشعر موسيقى «فاعلن» ودلالتها «فاعلٌ».

يكرر الشاعر السطر الأول (فاعلن. فاعلن. فاعلن) مع كل خط جديد يبدأ في قراءته؛ من ثم يكون هذا التكرار مفتاحا ظاهرا من مفاتيح تقسيم النص. يقرأ الشاعر ثلاثة خطوط جد فاعلة في التاريخ العربي الإسلامي، تبدأ بإبراهيم عليه السلام لتنتهي بأحداث الفتنة (يوم اليمامة وموقعتي الجمل وصفين)، تؤكد البداية تأصل أو تجذر الغربة:

في البعيدِ البعيدِ تحدّث كهلٌ تسرّب رملُ
التواريخ من كهفِ عينيهِ، عن نَبطي غريبِ
الخطا جاءَ يبتني كعبةً في بلادِ العَربْ
ربما كي تتمَّ لنا الغربة الرغبة الخالدة

تردنا كلمة «رمل» إلى ما جاء في الخط أو المقطع الأول، من «رمل» استودع فيه الشاعر أسراره؛ فثمة رملان أو رمل واحد في طورين: رمل مستودَع ورمل متسرِّب، ينكشف مع ثانيهما ما استودع في أولهما. ويأتي الانكشاف في إطار صورة تجسد عمق الجذر التاريخي والسر الدفين، وقد شارك الصورةَ في هذا التجسيد ما سبقها من تكرار معجمي متوال (البعيد البعيد)، وما لحقها من مفردة تشير إلى أصول عرقية ضاربة فيً التاريخ (نَبَطي)، ويدور جذرها اللغوي حول معنى العمق، فـ «النَبَط: الماء الذي ينْبُط من قعر البئر إذا حُفرت ... والنَّبط إنما سُمُّوا نبطا لاستنباطهم ما يخرج من الأرضين» (٤٥).

إن أول ما تسرب عنه الرمل لم يُعبر عنه إلا بما يقرنه بالغربة (نبطي غريب الخطى)، ويؤول أو يؤوِّل مقصد فعله بالغربة أيضا، لتكون مجانسة تقرن بين الغربة والرغبة صوتيا ودلاليا، ويتجلى أو يتأكد هذا الاقتران (شقه الثاني)، في الأحداث التي تسرب عنها رمل التواريخ، ويفضي كل هذا إلى تأكيد الغربة تجذراً وخلوداً.

لقد آل مقصد الخير إلى شر، حيث دارت أحداث الفتنة؛ من ثم يخلص الشاعر من قراءته للخطوط الثلاثة إلى تحذير معلل:

ثم إياكَ إياكَ أن تَشتري
ساعةَ العُسرِ للقومِ بئرا. وإياكَ إياكَ أن تُنكحَ
السهلَ نخلاً
المياهُ نذير دماءْ
والجريدُ سيوفُ البساتين تغمدها في ثغور
السماءْ.

يأتي التحذير والتعليل على الطريقة أو العلاقة الجامعة بين عنوان القصيدة وأجزائها، وهي علاقة الإجمال ثم التفسير أو الجمع ثم التقسيم، حيث يجمع الشاعر تحذيرين مؤكدين بتكرار فعل التحذير في كل منهما (إياك إياك)، ويقترن كل تحذير بالآخر اقتران الماء والزرع. ثم يفسرهما أو يعللهما الشاعر بعلتين، تؤكد كل منهما الأخرى وتفسرها. ويتضمن التحذير والتعليل صورا تتداخل وتتكامل، لتفضي إلى إحالة فعل الحياة ومادتها إلى قتل ودم، حيث يثمر الفعل سيوفاً وتنذر المادة بالدم.

إن انتهاء الخير إلى شر أو مجازاة الخير بالشر، قد تحقق في هذه القصيدة (مكتوبة في عام ١٩٩٤م)، وفي قصيدة «الأقدام بين المدينة والشام» من بعدُ (مكتوبة في عام ١٩٩٥م)، وقد تحقق - من قبلهما - في التاريخ المعاصر (مأساة غزو الكويت)، كل هذا جعل الشاعر محذرا من الخير هنا،

متوجسا متخوفا منه على الوطن في قصيدته «وطن» (٤٦):

كان طفلا بين أطفال البلادْ
ارتوى من بعد جَدبٍ
فغدا بيدَرَ قمح للعبادْ
ليتهُ قد ظلَّ طفَلاً
قد يموتُ القمحُ أيام الحصادْ

إنه هَمّ الدائرة التي لا تدور على باغي الشر، وإنما تدور على باغي الخير.

ويعود الشاعر إلى الخط الأول (خط الشعر) في الخط الخامس، يقول في مستهله:

(فاعلن. فاعلن. فاعلن)
آن للشعر أن يترجَّلَ عن صهوة السطر شيئا
فشيئا. ويخرق أردية الخلفاء الملوكِ. ويخبرُ عن
غلمانِهم والجوارِ الحِسان اللواتي ينادمْنَ أصنامنا
منذ ألف سنة
آن للجرحِ أن يستريحَ
ويصحوْ الجَريحُ
معافىً .. نديًا
كما السوسنة
عامداً، وعلى عَجَل
أغلقُ الآن كلَّ الدفاتر مستوثقا من دمي
قطرةً قطرةً
آن للجرحِ أن يستريحَ
ويصحوْ الجريحُ
على وجعٍ يتغابَى
ويغفو علىٰ فتنةٍ دائرة.

تحكم ثلاث عمليات لغوية متصاحبة هنا، العلاقات بين الخطين الأول والخامس، وفيما بين أجزاء الخط الخامس، وهي عمليات: التكرار والحذف والاستبدال. ففيما بين الخطين يتكرر «آن للشعر ... و» ويحذف ما بعد الواو، ليحل محله بديل جديد يفسر أو يفصل ما أُجمل في الخط الأول (ويهدي الحروف إلى صوتها)، إنه البديل الذي يفصل الفاعلية التي يجب أن يمارسها الشعر والشعراء، دور الكلمة الشاعرة في الكشف والتعرية. وتتكرر السطور الرابع والخامس والسادس، ويُستبدل بالفعل «أفتح» الفعل «أغلق»، ليعلن انتهاء

قراءة كتاب التاريخ، ويُستبدل - أيضا - بالحذف الإثبات، فهناك «عامدا ...» وهنا «عامدا وعلى عَجَل»، ويمكن تقدير المحذوف بـ «وعلى مهل».

ويتكرر الفعل «آن» مَع بديل جديد «آن للجرح»، ليشي ذلك بترادف بين الشعر والجرح، أو - على أقل تقدير - يقرن بينهما. ويتكرر - فيما بين أجزاء الخط الخامس - سطران، ويستبدل بثالثهما آخر يناقضه، لتتأكد ديمومة الوجع صحوة وغفوة، فهو لا يمَّحي وإن تغابى أحيانا، فالفتنة دائرة.

ومع دوران الفتنة تدور الغربة بالشاعر، فقد جاء من الغربة ليعود إليها، من ثم لم يكن فعل العودة دالاً - كما هو معتاد - على انتهاء قديم أو سابق وابتداء جديد أو لاحق، فالقديم جديد والجديد قديم، فما أشبه الليلة بالبارحة! ولم يستبدل فعل العودة حضورا بغياب، وإنما واصل غيابا بغياب، وأكد حضور الغياب وغياب الحضور، وهي حال يتسق معها أو يجسدها تعبير الشاعر المتكلم عن نفسه بضمير الغياب، في جملة يتكرر فيها هذا الضمير ليتأكد معنى الغياب: (عاد من حيث جاء).

خاتمة

من قراءة الديوانين، يمكن استخلاص قوام الشعرية في كل منهما، وإجماله في النقاط التالية:

أولا - ديوان «المبحرون مع الرياح»:

- التصريع: جميع القصائد مصرَّعة ماعدا أربعاً؛ أي تبلغ نسبة القصائد المصرَّعة ٨٠٪. فضلا عن ذلك، يوجد تصريع في غير المفتتح تكرر ١٤ مرة، منها ٧ مرات في قصيدة واحدة (الفجر)، كما توجد قصيدتان اطرد التصريع في جميع أبياتهما (قصيدتا رسالة ١، رسالة ٢)
- الصورة الأدبية (الاستعارة بشكل خاص، والاستعارة المكنية بشكل أخص).
- الأساليب الإنشائية (النداء والاستفهام خاصة).
- تجسيد الصوت للمعنى.
- التعاضد بين المستويات: المعجمي والصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي.

ثانيا: ديوان «عاد من حيث جاء»:

- التناص مع التاريخ أحداثاً وأشخاصاً ونصوصاً.
- أسلوب القص أوالحكي المحكم الأحداث والأجزاء.
- الالتفات على مستويات: القص والنص والنمط الفني (تفعيلي - عمودي).
- ترتيب الألفاظ والجمل بما يحقق اتفاقا بين الشكل والمحتوى.

- الاستعارة التمثيلية على مستوى المقطع.
- الإجمال والتفسير على مستوى النص.
- تجلى العنوان في جُل نصوص الديوان، مما يُحكم ترابطها، ويشي بأن الإنتاج أقرب ما يكون إلى إنتاج النص - الديوان.

....

لقد تباينت الشعرية بتباين النمط، لكن ثمة خيطا شعوريا جامعا بين الشاعرين، هو «الغربة»، إذ كانت شعورا مهيمنا على خليفة الوقيان:

غـــــريبٌ إن مـــــضَـــيْتُ وإن أتَـيْتُ

ونَــــاءٍ إن دنـــوتُ وإن نـــأيـــتُ

وشعورا دار فيه إبراهيم الخالدي:

انقضى العمر في غربة تلو أخرى

ولستَ تَمَلُّ

وكأني أسمع كلا الشاعرين يقول كلٌّ منهما للآخر ما قاله امرؤ القيس:

أجـــارتـنـا إنّ المـزارَ قـــريـبُ

وإني مـقـيـمٌ مـا أقـامَ عـسـيبُ

أجـــارتـنـا إنّا غـــريبـانِ هـهـنـا

وكلُّ غـــريبٍ للـغـــريبِ نـسـيبُ

الحواشي والهوامش

1 خليفة الوقيان المبحرون مع الرياح، ص ١١: ١٤.
2 الديوان: ص ١٧ و١٨.
3 المصدر السابق: ص ٢٠.
4 السابق: ص ٦٠.
5 نفسه: ص ٤٧.
6 الديوان: ص ٢٨.
7 السابق: ص٦٩.
8 نفسه: ص ٣١: ٣٤.
9 نفسه: ص ٦٧.
10 نفسه: ص ٢٥.
11 نفسه: ص ٤٠.
12 نفسه: ص ٦٨.
13 نفسه: ص ٣٧.
14 نفسه: ص ١٥٣: ١٥٦.
15 نفسه: ص ٥٣.
16 نفسه: ص ٣٧.
17 نفسه: ص ١٤٨.
18 نفسه: ص ١٥٤.
19 نفسه: ص ٦٠: ٦٣.
20 نفسه: ص ٤٨: ٤٩.
21 نفسه: ص ٥٤.
22 نفسه: ص ٥٤.
23 من الركائز الأساسية في «علم النص» أن الناس لا يعتمدون في فهم النص على مجرد ما يقدمه لهم من معرفة ومعلومات، بل يعتمدون- أيضا وربما بدرجة أكبر - على ما تختزنه ذاكرتهم من معلومات ومعارف وخبرات (معرفة العالم)، حيث تلتقي هذه المعرفة مع المعرفة التي يقدمها النص؛ فيكون المفهوم المتحصل أو المحتوى المدرك، إنما هو ناتج تفاعل هاتين المعرفتين: معرفة العالم ومعرفة النص. وقد أفاض علماء النص في الجانب الإدراكي لدراسة النصوص، مستفيدين من الدراسات النظرية والتجريبية في علم النفس الإدراكي والذكاء الاصطناعي، وهي دراسات على تنوعها واختلافها تتعامل مع عملية فهم الخطاب، بوصفها تحليلا للمعلومات في الذاكرة.

انظر:

فان ديك: علم النص، ص ٢٦٤: ٢٧٢.

دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ١١٦، ص ٣٤٧: ٣٥٥.

براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٦٧: ٢٧٠، ص ٢٧٩: ٣٠٥.

De Beaugrande and Dressler: Introduction to Text Linguistics, P6.

24 طرفة بن العبد: ديوانه، ص ٤٥.
25 المصدر السابق: ص ٢٣:٢٥.
26 السابق: ص ٥٧.
27 نفسه: ص ٤٩.
28 نفسه: ص ٤٩.
29 الدكتور علي الجندي: مقدمة ديوان طرفة بن العبد، ص ١٨، ١٩.
30 ديوان طرفة: ص ١٠٩، ١١٠.
31 إبراهيم الخالدي: عاد من حيث جاء، ص ٣٣.
32 المصدر السابق: ص ١٩.
33 العقاد: عبقرية الإمام، ص ٣.
34 الديوان: ص ١٤.
35 من خطبة الإمام علي بعد التحكيم، انظر: نهج البلاغة، ص ١٣٩.
36 الديوان: ص ٨.
37 في تدقيق تاريخ هذين الحدثين وغيرهما في التاريخ الإسلامي، انظر: اللواء محمد مختار باشا: كتاب التوفيقات الإلهامية في مقارنة التواريخ الهجرية بالسنين الإفرنجية والقبطية، المجلد الأول.
38 انظر الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٨٩. وقد بلغت نسبة هذا البحر في العصر الجاهلي (٩,٧٪)، انظر جدول تطور أوزان الشعر العربي عند الدكتور سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ٥٦.
39 انظر: الأخفش: كتاب العروض، ص ١٦٤.
حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٨.
40 الديوان: ص ٢٢.
41 ديوانه: ص ٣٠.
42 ديوانه: ص ١٢:١٧.
43 مقولة امرئ القيس عندما أُبلغ بمقتل أبيه. انظر: حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس: ص ١٥.
44 محمد أبو الفضل إبراهيم: مقدمة ديوان امرئ القيس، ص ٦.
45 ابن منظور: لسان العرب، مادة (نَبَطَ).
46 الديوان: ص ٣٢.

المصادر والمراجع

الدواوين:

- إبراهيم الخالدي: عاد من حيث جاء، ط١، المجموعة الإعلامية العالمية، الكويت ١٩٩٧م.
- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٥، دار المعارف.
- خليفة الوقيان: المبحرون مع الرياح، ط ٢، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٨٠.
- طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق وتحليل ونقد الدكتور علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨م.

الكتب:

- الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨١م.
- ابن الأثير: الكامل في التاريخ، الجزء الثالث، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٣م.
- الأخفش: كتاب العروض، تقديم وتحقيق الدكتور أحمد محمد عبدالدايم، مكتبة الزهراء ١٩٨٩م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١م.
- حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، ط٧، المكتبة الثقافية ١٩٨٢م.
- الدكتور سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.
- العقاد: عبقرية الإمام، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- الإمام علي بن أبي طالب: نهج البلاغة، شرح الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، ط١، دار البلاغة، بيروت ١٩٨٥م.
- الدكتور محمد الطيب النجار: محاضرات في تاريخ العالم الإسلامي، دار الاتحاد العربي للطباعة ١٩٨٤م.
- اللواء محمد مختار باشا: كتاب التوفيقات الإلهامية في مقارنة التواريخ الهجرية بالسنين الإفرنجية والقبطية، المجلد الأول، دراسة وتحقيق وتكملة الدكتور محمد عمارة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠م.
- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبدالله علي ومحمد أحمد وآخرين، دار المعارف.
- هيفاء محمد السنعوسي: مقتطفات من الشعر الكويتي، ط ١، ١٩٩٥.
- براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق الدكتور محمد لطفي الزليطني والدكتور منير التريكي، جامعة الملك سعود ١٩٩٧م. .
- دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة الدكتور تمام حسان، ط١، عالم الكتب ١٩٩٨م.
- فان دايك: علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة الدكتور سعيد بحيري، ط١، دار القاهرة للكتاب ٢٠٠١م.

De Beaugrande and Dressler: Introduction to Text Linguistics, Longman London and New York 1981.

البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي

الدكتور محمد العمري(*)

تمهيد: الموضوع

تبعا لهيمنة البحث في «الأصول» و«الريادة» وغياب البحث الأكاديمي المستقصي، اقتصر اهتمام دارسي الشعر العربي الحديث على الرواد وبيئاتهم الخاصة (في مصر والشام والعراق)، وصار من الصعب الالتفات إلى الخصوصيات الجهوية والفردية. وهذه عدوى انتقلت من المجال السياسي إلى البحث العلمي.

وكان من المفيد علميا المزاوجة بين الدراسات النظرية العمودية، انطلاقا من النماذج المكتملة، والدراسات الاستكشافية القائمة على المسح والتصنيف و(المقارنة إن أمكن)، وصولا، من هذين الرافدين، إلى الدراسة الشاملة للشعر العربي التي تبرز المشترك ولا تغفل الخصوصيات، فحينئذ فقط سيصح أن نطمئن إلى عناوين من قبيل: الشعر العربي الحديث، والأدب العربي الحديث.

أعتبر مساهمتي في دراسة المتن المقترح جهدا في هذا الاتجاه، ولذلك فهي عمل جزئي، سيأخذ معناه الكامل عند صياغة تاريخ عام للشعر العربي الحديث. ليس المهم إذن أن نصل في كل دراسة جزئية على حدة إلى الإعلان عن الخصوصيات ـ مع مشروعية ذلك وجدواه ـ بل من الأجدى تركها لمرحلة التركيب بين دراسات واصفة متعددة.

وهناك ملاحظة أخرى في باب الخصوص والعموم وهي أن تناول الشعر الحديث تناولا انتقائيا، يهتم بالظاهرة، أي بالنظم الحر بشعبيه: التفعيلي والنثير، في حين يقتضي واقع الاستمرار، تعميم الدراسة على المتن كله منتظما

(*) - من مواليد ١٩٤٥ سكورة بالمغرب
- حاصل على دكتوراه الدولة من كلية الآداب جامعة محمد الخامس- الرباط- المغرب.
- أستاذ التعليم العالي بجامعتي محمد الخامس بالرباط وسيدي محمد بن عبدالله بفاس - المغرب.
- عمل أستاذا مشاركا بجامعة الملك سعود بالرياض - السعودية ١٩٩٥- ١٩٩٦، له مؤلفات ودراسات ومقالات عدة مختلفة منها: بلاغة الخطاب الإقناعي (مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية) تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم، البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ومن ترجماته للغة العربية: بنية اللغة الشعرية (لجان كوهن)، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة (لمارسيلو داسكال) ونظرية الأدب في القرن العشرين.
- حقق كتاب: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، وشارك في إصدار مجلة دراسات أدبية ولسانية سنة ١٩٨٥، ومجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية سنة ١٩٨٧.
- عضو اللجنة العلمية لكلية الآداب - ظهر المهراز- فاس.
- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- حائز على جائزة المغرب الكبرى ١٩٩٠.

أو حرا (والمنتظم بدوره شعبان: قصيد، وموشح). إن ظهور الشعر الحر قبيل منتصف القرن العشرين لا يستلزم في منطق التطور الطبيعي للظواهر توقف الشعر المنتظم، أو رفع الشرعية عنه.

أ- مقدمات نظرية:

الإيقاع مكون شعري غامض

«الإيقاع» مفهوم غامض. غير أن غموضه لم يصرف الدارسين عن استعماله على رغم كل البدائل المقترحة حسب التوجهات النظرية. وهو في غموضه وإصرار الدارسين على استعماله شبيه بمفهوم الصورة الشعرية[1].

١- من الماهية إلى المكونات

حين وصل مفهوم الإيقاع إلى درجة من الالتباس تعوق التواصل العلمي كفَّ الباحثون المحدثون المنشغلون بالتحليل والتأويل عن البحث في جوهره ووصف أثره في النفس، وانصرفوا إلى رصد مكوناته (أو بعبارة أدق مظانه) في انبنائها وتفاعلاتها، فظهرت تعاريف من هذا القبيل:

«الايقاع (rythme): ظاهرة معقدة ناتجة عن مكونات لسانية مختلة، فهو الطريقة التي تتوزع بها عناصر مترددة عبر القول. من هذه العناصر ما هو جوهري وهو النبر والوقف، ومنها ما هو ثانوي، قوامه، الوحدات الصوتية، والبنى التركيبية، والألفاظ المعجمية التي قد يسهم ترجيعها في خلق إحساس بإيقاع ما»[2].

بل هناك من فضَّل العدول عن كلمة إيقاع (rythme) مستبدلا إياها بـ «البنية الصوتية»، أو المستوى النظمي، كما هو شائع في الدراسات البلاغية المستلهمة لمستويات الدرس اللساني، ممن ذهبوا إلى ذلك جان كوهن في كتاب: بنية اللغة الشعرية. وهذا هو المسار الذي اخترناه في دراستنا للموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم. ويبدو أن واقع الشعر الحديث والحاجة إلى التصنيف المستوعب الدال بدأ يفرضان على الدراسات الشعرية المستلهمة للبحث السيميائي التخلي عن كلمة إيقاع نفسها لمصلحة كلمة أخرى ملتبسة ولكنها تستوعب معنى الأداء والإخراج معا، هي كلمة prosodie، ونترجمها بـ «التطريز». يقول كريماس في مقال له بعنوان: «نحو نظرية للخطاب الأدبي»[3]:

«يمكن أن نجمع تحت اسم المستوى التطريزي مختلف التجليات الفوق-تقطيعية لمستوى التعبير، ابتداء من نبر الكلمة، مرورا بطبقات تشكل الملفوظ (القول)، وصولا إلى التموجات التنغيمية للجمل المعقدة والدورات الخطابية (الإلقائية)... إلخ».

وأعاد هذه المكونات إلى ثلاثة مكونات تواضعية مستقلة عن نظام اللغة، مثل الوزن والإيقاع (كذا؟) والمقاطع، وتكون مدعومة بالقافية والتجنيس، وفي غياب هذه المكونات التواضعية يلعب التوازي النحوي التقطيعي والتركيبي اللغوي دورا أساسيا، وقد يتجلى التطريز في الإخراج الطباعي للنص مما يدخل في الفضاء البصري... وهذا مجرد اجتهاد من المؤلف قصدا للتركيب والشمول، إذ نجد باحثا آخر، داخل هذه المجموعة نفسها، يجعل التطريز قسيما للصوت في عنوان: «المستوى الصوتي التطريزي»[٤].

وقد فضل مازاليجا وموليني في معجمهما عدم تعويض كلمة عروض métrique بكلمة تطريز prosodie حتى لا يؤدي ذلك إلى ضياع الدلالة الدقيقة لكلمة métrique في التقليد الشعري الفرنسي. واقترحا عطف واحدة منهما على الأخرى لتتكاملا[٥].

وعلى الرغم من كل الاختلاف حول مفهوم الإيقاع فإن الدارسين يشيرون إلى قطبين متعارضين ينحل عندهما الإيقاع:

١- قطب الائتلاف البسيط (وسنسميه لاحقا الانتظام البسيط)

٢- قطب الاختلاف البسيط (وسنسميه لاحقا الانتثار البسيط)

فحيث يعم الائتلاف، ويصل إلى درجة الرتابة، وحيث يعم الاختلاف، ويهيمن النثر، يضيع الإيقاع الشعري، فالإيقاع بين القطبين.

وبذلك يبدو كأن الإيقاع مكون يعرف بغيابه[٦]، ويرصد من خلال أثره ومردوديته. غير أن هذا القدر من المعرفة إن كان مفيدا في الرصد الأول فإنه لا يُغني عن الفحص الميداني للعناصر التي تجعل الإيقاع يظهر بين هذين القطبين المتباعدين ويختفي وراء كل منهما.

٢- مكونات الإيقاع

نعيد هنا مقدمة مداخلة سابقة- في مناسبة مماثلة[٧]- لا نرى محيداً عنها لدفع ما يكتنف الموضوع من لبس:

١- تنحصر معالجتي للموضوع في الإطار التاريخي، أي بالنظر إلى الأثر الشعري المنجز والمتلقي الواقعي، وتأبى الخوض في المطلق، أو الرحلة نحو سدرة المنتهى، فلذلك فرسانه.

٢-١- وعلى ذلك أرى أن الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازع في شعريتها[٨]. وحين أقول المميز لا أعني الكافي، بل أعني الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر، ثم تبدأ التركيبات الكيميائية حوله. ويبدو، لحد الآن، أنه عنصر غير قابل للتعويض إلا من طينته ومادته.

وربما أمكن تعميم هذا على حضارات إنسانية أخرى. فبعد نظر في البعد التاريخي والحضاري لتشكل الإيقاع وصل بول زمطور في كتابه «مدخل إلى الشعر الشفوي» إلى النتيجة العامة التالية: «يبقى أن الإيقاع، في جميع أنحاء العالم، حسب الكلمة المشهورة لـ ماياكوفسكي، هو القوة المغناطيسية للشعر (للقصيد)»(٩).

٢- ٢- المكون المركزي في الإيقاع مكون موسيقي صوتي(١٠). وأقول المركزي ولا أقول الوحيد.

وهذا مبرر نعت البنية الإيقاعية بموسيقى الشعر(١١) حيناً وبالمستوى الصوتي(١٢) حينا آخر... إلخ.

من هنا فلا أرى من المناسب جعل العروض والقافية مُساويين للإيقاع، كما يفهم من العبارات الاختزالية لبعض الباحثين حين يقولون: الإيقاع أو الوزن أو القافية أو العروض عامة. بل إن الوزن نفسه لا يعني، في تعريف المدققين من القدماء، الوزن العروضي المجرد وحده. فقدامة بن جعفر الذي طالما حُمِّل وزر تعريف الشعر باعتبار الوزن، يقول: «ومن نعوت الوزن الترصيع(١٣)، والترصيع مُكون شعري حرٌّ وشبه حرٍّ.

٢- ٣- المكون الصوتي في الشعر لا يشتغل «تراكما» بل «تفاعلا» داخليا وخارجيا، حضورا وغيابا. فالإيقاع في القصيدة العربية ذو أربعة أركان:

٢- ٣- ١- البنية المجردة، وهي بنية سابقة على التحقق اللغوي. وهذا التجريد هو مبرر الحديث عن موسيقى الشعر، وهي ذات مستويين: مُسطح وتعبيري:

- فالمستوى الكمي المسطح، سابق عن الأجراس وألوانها، تستوي فيه صيغة «شَاعِر» (فاعل) /0 / /0 وصيغة «مُتّقِن» (مفعل)، فمقابلهما العروضي واحد:

شاعِرُنْ		مُتْقِنُنْ
0/ / 0/0	=	0/ / 0 /

فلا فرق عروضيا بين مد الشين وسكون التاء. ولذلك عُبر عنهما عروضيا بصيغة واحدة: فاعلن. وهذا إجراء ينطوي على اختزال ضروري لقيام علم شكلي (صوري) بحت. ولذلك فهذا المستوى أميل إلى الانتظام والسكون وهو مصدر تهمة الرتابة.

- أما المستوى النوعي التعبيري: فتعبر عنه الأنساق التي تكونها الحركات والسكنات: التفاعيل. فعلى أساس هذه الأنساق- لا على أساس الكم أو المقاطع- مُيز بين البحور. وأعطيت أسماؤها التعبيرية: البسيط والمتقارب،

والخفيف... إلخ. وقد بذلت جهود كبيرة قديما وحديثا لاستكشاف الجوانب التعبيرية لهذا المستوى خاصة بالنظر إلى الأغراض والمعاني الشعرية. وهذا مسعى غير سليم في نظرنا، لأنه بحث عن المعنى قبل الخوض في اللغة. ولذلك لاحظ الدارسون انتقال هذا المستوى بين الحضارات دونما حاجة إلى معرفة اللغة المأخوذ منها[١٤].

٢- ٣- ٢- البنية المجسدة بالصوائت والصوامت؛ بنية لغوية تتخذ من البنية الأولى أو النسق الأول فضاء لتوزيعها، وهي مصدر الحركة لأنها تقوم على تفاعلات خارجية مع المكونات الأخرى والدلالية والنظمية. وهي تخالف النسق التجريدي من حيث منطقها ومنطلقها بكونها حرة وشبه حرة.. وإلا تحولت هي الأخرى إلى نسق منتظم، وفقدت حيويتها. إذ تصبح نظاما بديلا أي سجعا أو موشحات. وبالتفاعل بين المستويين (المجرد والمجسد) تبدأ عملية إنتاج المعنى الشعري.

والقافية جزء من البنية التوازنية، فمن الأجدى أن ننظر إليها نظرة شمولية باعتبارها ترددا صوتيا في آخر الوحدات المتوازنة، منها مستوى منتظم ومستوى حر وشبه حر.

لقد وصلت القافية في الشعر القديم إلى حدود الانتظام التام، أي الإصرار على إبراز جميع الوحدات المتناظرة بالتردد الصوتي نفسه .

وإلى جانب هذا الإطار المنتظم الذي بلغ حدود التشبع مع لزوم ما لا يلزم، وحد العبث الهزلي مع الجناس المركب، هناك أنساق من القوافي الحرة غير المطردة أو التسجيع.

فهل السؤال مطروح في مستوى الأنساق أم في مستوى المبدأ الإيقاعي نفسه؟ إن قصيدة التفعيلة تطرح السؤال في المستوى الأول، أي مستوى النسق، في حين تحاول النثيرة نسف المبدأ نفسه[١٥]، ولكن لا يبدو أنها تقدر حجم الأنقاض التي ستنهال عليها.

وبعبارة أخرى: فهل يستطيع المستوى الحر وشبه الحر من الموازنات أن يكون بديلا للمستوى المنتظم من دون أن يقع المنجز في إسار النثر البسيط؟

ومن الملاحظ أن الحديث النقدي حول النثيرة لا يعير اهتماما كبيرا للبنية المجسدة بالصوائت والصوامت، وإلى أي حد يمكن استثمارها في ايجاد بديل نوعي للأنساق المنتظمة، المتهمة بالرتابة، دون الوقوع في السجع.

٢- ٣- ٣- المستوى الثالث هو المستوى التأويلي (مستوى الأداء). وقد كان هذا المستوى مهما قديما في القراءات القرآنية لأنه يتحكم في توليد الدلالات، وصار اليوم أشد أهمية في الشعر الحديث لأنه يدخل في تأويل التداخل بين

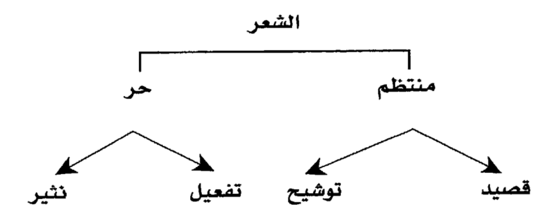
التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي والتوزيع الفضائي لتوليد مستويات متعددة من الدلالة. فالراوي اليوم هو الورق والشاشة التي ستسمح بتشكيلات جديدة غير متوقعة.

٢- ٣- ٤- وبناء عليه فإن العنصر الرابع المعتبر في بناء الإيقاع هو العنصر الدلالي والتركيبي النحوي. وذلك باعتبارهما فضاء وعنصر مخالفة مُبْرِزَة.

٢- ٣- ٥- وأخيرا هناك الفضاء البصري الذي صار يتيح إمكانات متعددة للتأويل الإنشادي.

ب - مسار المتن/ تداخل المنتظم والحر
(تصنيف)

يغطي المتن المدروس مرحلة الانتقال من الشكل المهيمن في الشعر القديم، (ونسميه «المنتظم») إلى الشكل المهيمن في الشعر الحديث، (ونسميه «الحر»). المنتظم: قصيد وتوشيح[١٦]، والحر: تفعيل ونثير.



الطابع العام: الاستمرار

حين يأخذ الدارس مجموع المتن الشعري المنجز في النصف الثاني من القرن العشرين في الكويت بعين الاعتبار يُحسُّ أنه أمام صورة ما لمجموع تجربة الشعر العربي الحديث؛ من البارودي، إلى أبي ماضي، إلى السياب ونزار قباني، ثم إلى ما بعد نزار قباني من تجارب النثير. وربما كانت هذه حال الشعر في منطقة الخليج كلها، فهي حال شبيهة بحال الشعر الحديث في المغرب العربي، مع اختلاف في الانجذاب نحو التراث التوازني العربي أو نحو التجارب الحديثة وما رافقها من زخم نظري.

ثلاثة مسارات

لا يستطيع المتتبع أن يسجل تحولا بزاوية حادة أو شبه حادة في المكون العروضي للمتن المدروس؛ لا في مستوى التجربة ككل، ولا في مستوى إنتاج الشعراء الذين غطوا المرحلة من أولها إلى آخرها، وتفاعلوا مع متغيراتها، مثل: علي السبتي، وأحمد العدواني، ومحمد الفايز... فالتداخل بين المنتظم والحر واقع في مستوى التجربة الجماعية والفردية، بل في مستوى النصوص المفردة أيضا. لقد ظل الرصيد التوازني من التراث، بما فيه من سجع وموشحات، قنطرة تغطي الهوة المحتملة بين النظامين... وهذه القضية تستحق أطروحة كاملة.

بل يلاحظ المتتبع تذبذبا في مسار الانتقال من المنتظم إلى الحر، فقد نشطت حركة الحر في الستينيات، ثم استرجع المنتظم توسعه في السبعينيات، ثم عاد الحر إلى التوسع في الثمانينيات، ثم توسع المنتظم في التسعينيات - نعم في التسعينيات - مزاحما حركة الحر التي بدأت تستقل مع جيل جديد من الشباب. وقد لاحظ سالم عباس خدادة جانبا من هذا المسار، فقال: «فالشعر الحر- مثلا- كان مسيطرا في الستينيات، وتراجع في السعبينيات، ثم عاد في الثمانينيات»[١٧]. ولم يقدم تفسيرا موضوعيا لهذه الظاهرة، بل اكتفى بالقول إن «الشكل الشعري لم يكن هاجسا مقلقا للشاعر في الكويت، لأنه لم يلهث وراء الأشكال والأساليب الشعرية التي أخذت تبرز على الساحة الشعرية العربية، ووصل بعضها إلى حد العبث، وإنما كان يفيد منها بقدر خدمتها لتجاربه».

ونحن نرى أن المسألة ذات ارتباط بالواقع الثقافي والسياسي للشاعر، ليس في الكويت وحدها بل في منطقة الخليج العربي ككل. فلو بدأنا من الأخير، أي من ملاحظة عودة المنتظم في التسعينيات، لوجدنا، بما لا يدع مجالا للشك، أن تلك العودة مرتبطة بالأزمة السياسية التي عرفتها المنطقة، بحيث بدأ الإطار المنتظم أنسب للتعبير المباشر ومصاداة الآخرين. وينبغي أن نلتمس تفسير تردد الشعراء بعد مرحلة البدايات، أي بعد الستينيات، في نكسة المد القومي الذي كان المحرك القوي لشعراء المنطقة، بعد ١٩٦٧.

نقول هذا ونحن نضع في حسابنا عامل الاستيعاب الثقافي، فما كان لهذا العامل الظرفي أن يرجح الشكل المنتظم لو كان هناك تمثل ثقافي قوي للمسار الحداثي.

إلى أي حد استوعب الشعراء مفاهيم ومغازي الشعر الحر؟، وهل وصل هذا الاستيعاب إلى درجة تنافس استيعابهم للتراث العربي شعرا وسجعا، من جهة، وإلى مدى توافر مستمع يتجاوب مع التجربة الحديثة من جهة أخرى؟

إن الانتقال من المنتظم إلى الحر ليس مسألة اختيارية، وسنؤيد هذه الدعوى بشتى الحجج لاحقا.

تعايشت في هذه المرحلة ثلاثة اتجاهات كبرى في التعامل حسب مسار الانتظام والانتثار:

١) مسار المنتظم

٢) مسار المزاوجة/ أو الخضرمة

٣) مسار الحر

وفيما يلي تصنيف أولي لهذه المسارات، قبل الانتقال إلى تتبع الطوابع والخصائص.

١- مسار المنتظم

نقتصر في هذا العرض التصنيفي على الشعراء الذين اختاروا الشكل المنتظم لمجموع تجربة غنية ومتنوعة، ومن هؤلاء: أحمد السقاف، ويعقوب السبيعي، ويعقوب الرشيد، وخالد الزيد، وعبدالله العتيبي، وخزنة بورسلي. وصولا إلى ضفة هذا المنحى مع فاضل خلف، وعبدالعزيز العندليب.

من أغزر هؤلاء إنتاجا فيما أعلم أحمد السقاف، وقد غطى شعره المرحلة المدروسة. فمن مجموع ٧٥ قصيدة في ديوانه: «شعرالسقاف» (١٩٨٧)، و٢١ قصيدة في ديوانه: «نكبة الكويت» (١٩٩٦)، نجد خمسا فقط «وزعت» بحسب النظم الحر، والباقي منتظم.

ونجد مثل هذه النسبة عند يعقوب السبيعي. فعدد قصائد ديوانيه[١٨] معا «الصمت مزرعة الظنون»، و«إضاءات الشيب الأسود» (١٩٩٧) ٤٢ قصيدة، ست منها فقط غير منتظمة (ثلاث في كل ديوان). ومن المهم تسجيل انتماء الديوانين إلى العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وتصدق هذه الملاحظة على شعر يعقوب الرشيد في مجموع ديوانيه: «غنيت في ألمي» (١٩٩٢)، و«رفيقة الجراح» (١٩٩٧). وقد مال في نموذجين أو ثلاثة إلى تنويع على غرار الموشح والمسمط (١٩٩٢ ص ٢٠١- ٢٠٧).

أما ديوانا عبدالله العتيبي: «مزار الحلم» (١٩٨٨)، و«طائر البشرى» (١٩٩٣) فقد ضم الأول منهما أربعة نصوص وزعت بحسب الحر. وأجدها أقرب إلى الخُطب والمخاطبات السجعية المعتادة بين الأدباء في تاريخ الترسل[١٩]، في حين التزم الثاني الشكل المنتظم.

والتزمت الشاعرة خزنة بورسلي في ديوانها: «أزهار أيار» (من دون تاريخ) الشكل المنتظم.

ويتزايد عدد القصائد الحرة في دواوين خالد الزيد بوتيرة ضعيفة لا تنازع المنتظم هيمنته؛ ففي ديوانه الأول: «صلوات في معبد مهجور» (١٩٧٠)، قصيدة واحدة حرة، وأخرى مختلطة (من المنتظم والحر)، و١٢ منتظمة، وفي الثاني: «كلمات من الألواح» (١٩٨٥)، ثلاث قصائد حرة، وواحدة مختلطة، و١٢ منتظمة[٢٠]، وفي الثالث: «بين واديك والقرى» (١٩٩٢)، أربع قصائد حرة، و١٣ منتظمة.

نجمل هذه المعطيات في الجدول التالي:

الشاعر	المنتظم	غيره
أحمد السقاف	٩٦	٥
يعقوب السبيعي	٤٢	٦
خالد الزيد	٣٧	١٠
يعقوب الرشيد	١٠٠٪	-
فاضل خلف	١٠٠٪	-
خزنة بورسلي	١٠٠٪	-
عبدالعزيز العندليب	١٠٠٪	-

٢- المسار المزدوج/ الخضرمة

والمزاوجة نوعان: انتقال واستمرار.

٢- ١- مزاوجة انتقال

هذا هو المنحى الذي سار فيه شعراء كبار غطوا المرحلة بإنتاج وافر. وقد سلكوا مسالك مختلفة: من الحسم، إلى التردد، إلى التغليب، نمثل لهذه المسالك بتجربة كل من خليفة الوقيان، ومحمد الفايز، وأحمد العدواني (والترتيب هنا لطريقة التعامل لا للشعراء)[٢١].

٢- ١- ١- الحسم

تسعف مقدمات دواوين خليفة الوقيان ببيانات مفيدة في الإحساس بمخاض الانتقال من المنتظم إلى الحر، ولذلك فسيلقي تقديمه هنا على غيره

الضوء على الظاهرة. جاء في مقدمة أول دواوينه: «وحين يكون نظام التزام الشطرين ذنبا، فسوف أقر بارتكابي ذلك الذنب في معظم ما نظمت، لأنني لم أعتسف اختيار الشكل، بل أترك القصيدة تختار هيئتها المناسبة، ولا فرق لدي في أن يكون من الشعر الحر أو المقفى»[٢٢].

هذا في الديوان الأول، ثم استكملت التجربة دورتها وجاءت «المختارات» فميز الشاعر بين مرحلتين: مرحلة أولى يمثلها ما نشره في الديوانين الأول والثاني «المبحرون مع الرياح»، و«تحولات الأزمنة»، ومرحلة ثانية يمثلها ما نشره في الديوان الثالث والرابع «الخروج من الدائرة»، و«حصاد الريح». فالمجموع الأول يحمل- حسب قوله- أثر البدايات التي يعمد الشعراء إلى تغييبها عند النشر بسبب «عدم النضج»، والحال أن لها قيمة الكشف عن مرحلتها، والمجموع الثاني أي أشعار الديوانين الأخيرين فهو يمثل «مرحلة مغايرة». الجدول التالي يبين الوجه البارز للمغايرة؛ أي التحول من المنتظم إلى الحر:

	المبحرون مع الرياح	تحولات الأزمنة	الخروج من الدائرة	حصاد الريح
	(١٩٦٧- ١٩٧٣)	(١٩٧٤- ١٩٨٢)	(١٩٨٣- ١٩٨٨)	(١٩٨٨- ١٩٩٥)
المنتظم	٢٥	١٩	١	١
الحر	٢	٣	١٥	١٤

ولعل عنوان الديوان الثالث: «الخروج من الدائرة»، مرصود للتذكير بهذا الانتقال. يريد الإشعار بالخروج من دائرة العروض (أو من دوائر البحور).

واستعملت الشاعرة سعاد الصباح المنتظم في ديوانيها، «أمنية» (١٩٧١)، و«إليك يا ولدي» (١٩٨٩)، متدرجة نحو إدماج الشطرين، مع تنويع القوافي في نصوص قليلة (ثلاثة)، ومالت في بعض إنتاجها نحو الحر[٢٣].

٢- ١- ٢- التردد (بين النظامين)

يمثل تعامل محمد الفايز مع المنتظم والحر ظاهرة أخرى متميزة: بدأ بالحر ثم انصرف إلى المنتظم، ثم عاد إلى الحر، ثم انصرف عنه، ثم عاد إليه[٢٤].

الديوان	منتظم	حر
١ - مذكرات بحار	-	٢٠
٢ - النور من الداخل (١٩٦٤)	١١	٥
٣ - الطين والشمس	٢١	-
٤ - رسوم النغم المفكر	٧٨	-
٥ - بقايا الألواح	٦٣	-
٦ - لبنان والنواحي الأخرى (١٩٨٠)	٢١	-
٧ - ذاكرة الآفاق (١٩٨٠)	١	٢٤
٨ - حداء الهودج	٢٧	—
٩ - خلاخيل الفيروز	٤٤	—
١٠ - كتابات فوق الأبواب القديمة	؟	؟
١١- تسقط الحرب (١٩٨٩)	-	٥

٢ - ١ - ٣ - التغليب

أما أحمد العدواني فمن مجموع ١٥٨ قصيدة في ديوانيه: «أجنحة العاصفة»، و«أوشال»، جاءت ٩٦ قصيدة حرة، و٦٨ منتظمة. والمسار العام حسب ما توافر من تاريخ القصائد هو مسار التحرر. وقد زاوج الشاعر بين الحر والمنتظم في كثير من القصائد [٢٥]، متوسلا إلى ذلك بتليين البحور والاقتراب من أنساق السجع والموشح.

إن مجموع شعر العدواني يساعد في تتبع حركة الانتقال بين المنتظم والحر، وذلك بغناه وتنوعه الإيقاعي وتغطيته للمرحلة المدروسة بغزارة وقوة. وحسب الترتيب التاريخي لقصائده في ديوان: «أجنحة العاصفة» فإن قصيدة: يا جيلنا (ص ١٥٨)، تمثل بداية الخروج من المنتظم إلى الحر، وهي مركبة من عدة تشكيلات من مستفعلن/ متفاعلن.

يا جيلنا!! (مستفعلن)
جيل الضياع والصراع والقدر!! (مستفعلن مـ تفعلن مـ تَفعلن)
يا جيلنا الذي كفر.. (مستفعلن مـ تَفعلن)
بكل أمجاد البشر!!! (مـ تَفعلن مستفعلن)

أما مطولته: شطحات في الطريق [٢٦]، وهي أمُّ قصائده المنتظمة، فرآها خاتمة مطاف تجربته في المنتظم، فهي تمثل قمة التشبع، ليس بعدد أبياتها وحسب، بل بنفسها الفحولي المتجلي في إحكام التناسب بين التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي؛ فهي خالية من العقدة التركيبية، ومن القلق الدلالي، بل تعدو ذلك إلى تحقيق انسجام يصعب معه فصل الصياغة عن المعنى والمحتوى، على غرار البيتين الأول والثاني منها:

هات اسقنيها!! لستَ من سماري ... إن لم تكن للكأس ربَّ الدار
هي بنتُ مَن؟؟ الشمسُ دارةُ أهلها ... أبدا ونحن الأهلُ للأقمار

وفي هذا الاتجاه التلييني يمكن إدراج ديوان ليلى العثمان: «همسات»، وقد صنفت النصوص المنشورة فيه إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: «شعر»، ويضم: «قصائد نثرية»، والـ «نثر شعري»، والقسم الثاني: مقتطفات من وحي فكر الشاعرة، والقسم الثالث: أفكار وخواطر وهمسات [٢٧].

٢ - ٢ - مزاوجة استمرار

يمثل مسار علي السبتي ظاهرة خاصة بحيث يمكن أن تنعت «مزاوجته» بالنكوص، فقد بدأ نظمه حرا وانتهى بتغليب الانتظام، كما يبين الجدول أدناه:

	بيت من نجوم الصيف	في الهواء الطلق	وعادت الأشعار
المنتظم	٢	٨	٢٤
الحر	٣٥	٢١	٢٦
نسبة المنتظم	٥,٤٪	٢٧,٥٪	٤٨٪

أضف إلى ذلك تداخل النظامين في القصيدة الواحدة: تبدأ حرة ثم تنتظم، كما في قصيدة: تفسير ما لا يفسر [٢٨]. ودعما لهذا التداخل تخلى الشاعر في الديوان الثالث عن التوزيع الفضائي المتبع في تنسيق أسطر النظم الحر ـ كما هي الحال في ديوانيه الأول والثاني - معتمدا التوسيط من دون تمييز. فهل لعنوان الديوان الأخير «وعادت الأشعار» علاقة بعودة المنتظم، أو تحقيق الاندماج بين النظامين؟

ومن الوجهة التاريخية يُعتبر ديوان علي السبتي: «بيت من نجوم الصيف»، بالنظر إلى تاريخ قصائده (الخمسينيات والستينيات) بداية قوية في التعامل مع الرصيد التراثي المنتظم وشبه المنتظم، من جهة، وحركة التحرر من الانتظام من جهة أخرى.

نجد عنده أصداء الانتظام العروضي، وأصداء تحرر التفعيلة الجديدة، وقد اختصرت المسافة بينهما باعتماد الرصيد العربي المذكور آنفا، حيث يتم الانزلاق عبره بين المجالين. لذلك تحضر أشطر مجزوء الرجز والكامل مزاحمة بتقسيمات قافوية سجعية، تأتي خاصة للخروج من الانتظام العروضي.

وربما لعبت موهبة الشاعر غير المزاحمة برصيد نظري قوي ـ سواء في نظرية الشعر الحديث أو في العروض العربي القديم ـ دورا في صياغة تجربة متميزة. وقد نبه ناجي علوش في مقدمة الديوان إلى هذا البعد العفوي قائلا:

«وأبو فراس، بعد هذا كله، وفوق هذا كله، لم يدرس عروض الشعر التقليدي، ومع هذا فنادرا ما يرتكب أخطاء عروضية... إن موسيقى شعره ليست موسيقى ناظم دَرسَ العروض، بل موسيقى شاعر مقياسه حسه الشعري، وهذا دليل أصالة وموهبة وشاعرية.

وإذا كانت موسيقى شعره ناعمة وحادة ودفاقة، مع بعض الاختلال والثقل أحيانا، فإن تكنيكه الشعري بسيط، لا لعيب في شعره ولا لنقص فيه، بل لأنه اختار ذلك لغة وتكنيكا وفكرة، ولأنه لا يعاني عقدة ثقافية، ولا يتبنى قضية غامضة... إن بساطة لغته مرتبطة ببساطة تكنيكه... وهذا وذاك مرتبطان بوضوح قضيته في نفسه» [٢٩].

هذه الملاحظة القائمة على الذوق، تجد تفسيرها علميا في اعتماد الشاعر على السجع والاقتراب من الموشحات. يمكن تبيّن ذلك بوضوح بالرجوع إلى قصيدته: في عُشّنا ثعبان (ص ١٣١ ـ ١٣٤)، حيث تهيمن القوافي وتتوازن الأشطر، وفي قصيدة: من ليالي تشرين، (ديوان: وعادت الأشعار ص ٧ ـ ١٠). حيث يُعطى التقسيم القافوي والموازنات هيكلا شبيها بالموشحات. وكذا الشأن في قصيدة: رباب (بيت من نجوم الصيف. ٤٤ ـ ٤٩).

وتجد ليلى العثمان موقعا مريحا في هذا الاتجاه أيضا، فقد وظفت هي الأخرى الكثير من الإجراءات التوازنية والفضائية لتليين عريكة القصيدة، فبقيت في موقف ملتبس بين النظامين.

٣ - المسار الحر

ندخل في هذه الفئة الشعراء الذين استعملوا المنتظم في مبدأ أمرهم أو عرجوا عليه في مناسبة عابرة، من دون أن يمثل جزءا دالا من تجربتهم، أو لم يتعاملوا معه أصلا. وتبدو المرأة رائدة في هذا المسار.

أ – تشير تواريخ قصائدغنيمة زيد الحرب في ديوانها الأول: «هديل الحلم» (١٩٧٠-١٩٨٣)، إلى بداية مزدوجة من المنتظم والحر، غير أن الحر انحسر بوتيرة متسارعة دلت على عرضيته. فهو لم يتجاوز في الديوان المذكور ٢٥٪ (١١ قصيدة حرة، و٢٩ منتظمة) ثم نزل حضوره في الديوانين اللاحقين: «أجنحة الرمال»، و«قصائد في قفص الاحتلال»، إلى قصيدة منتظمة واحدة في كل ديوان. وهي نسبة غير دالة.

وممن عرجوا على المنتظم لمناسبة خاصة علي حسين محمد، ففي ديوانه: «لمسات ضوئية»، ٥ قصائد منتظمة من مجموع ٤٩ قصيدة قصيرة. فنسبة المنتظم فيه ١٠٪. وديوانه نموذج جيد لتضييق الشقة بين المنتظم والحر، ذلك أن أجزاء كبيرة من قصائده الحرة معَلّمة الانتظام، بصياغة معان مستقلة أو بقوافٍ مزدوجة أو متعددة، هذا فضلا عن اعتماد المجزوءات والمشًطورات في الغالب، مع التضمين الداخلي، وكل ذلك يُقربه من ترتيب الرجز ومن النثرية عامة [٢٠].

وتنزل نسبة المنتظم في ديواني جنة القريني: «من حدائق اللهب» (١٩٨٨)، و«الفجيعة» (١٩٩١)، إلى أقل من ٥٪ (قصيدتان من ٤١).

وفي ديوان سليمان الخليفي: «ذرا الأعماق» (١٩٩٤)، قصيدتان منتظمتان، وقصيدتان مختلطتان والباقي حر (١١ قصيدة).

ب - من الشعراء الذين خلت دواوينهم من المنتظم:

الشاعر	الديوان	تاريخ النشر	فترة الإنشاء
هاشم السبتي	ليالي الألم	١٩٩٢	١٩٩١-١٩٩٢
إبراهيم الخالدي	أ - دعوة عشق للأنثى الأخيرة	١٩٩٤	١٩٩٣-١٩٩٤
	ب - وعاد من حيث جاء	١٩٩٧	١٩٩٤-١٩٩٦
صلاح دبشة	نَحْوَك الآن...كأني	١٩٩٧	١٩٩٢-١٩٩٧
نجمة إدريس	أ - الإنسان الصغير	١٩٩٨	١٩٧٨-١٩٩٧
	ب - مجرة الماء	٢٠٠٠	...؟...
نشمي مهنا	البحر يستدرجنا... للخطيئة	٢٠٠١	١٩٩٩
عالية شعيب	عناكب ترثي جرحا	١٩٩٣	١٩٨٩-١٩٩٢
دواوين خلت من المنتظم			
سعدية مفرح	تغيب... فأسرج خيل ظنوني [٣١]	١٩٩٤	١٩٩٣
فوزية شويش السالم	إن تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي [٣٢]	١٩٩٧	١٩٨٩-١٩٩٦

وإذا استثنينا الديوان الأول لغنيمة زيد الحرب نجد أن الحر لم يصبح مسلكا وحيدا للشعراء إلا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين.

ج - حوار النظم والنثر[٣٣]

مقدمات

لكل شكل من الأشكال المصنفة في المسارات السالفة خصوصيات في التفاعل مع المكونات الأخرى للإيقاع (الموازنات، الفضاء، الدلالة...). وهذا التفاعل هو الذي يُنتج الإيقاع، ولذلك لن نهتم باستعمال البحور (في المنتظم) ولا التفعيلات (في الحر) منفصلة عن المكونات الأخرى، ولا يتسع المقام لذلك.

بعد قراءة شاملة للمتن المصنف أعلاه - وهو ممثل ودال - بدا لي من الممكن وضع مجموع المنتوج الشعري للمرحلة - فيما يخص الإيقاع طبعا - بين قطبين: النظم البسيط والنثر البسيط.

النظم البسيط امتداد خارج دائرة الشعر، وصورته المثالية استعمال الأوزان لغرض حفظ المعرفة الجاهزة وتقييدها قصد تذكرها، كما هي الحال في المنظومات العلمية. وهذا هو النظم الذي أخرجه أرسطو قديما من حد الشعر. والنثر البسيط هو الكلام العادي المستعمل في تداول المعارف والأخبار قصد تبليغ مضمون جاهز، كما نجد في قصاصات وكالات الأخبار.

في المسافة بين النظم البسيط والنثر البسيط درجات من التركيب، تقترب من هذا الطرف أو ذاك، حتى تلتقي في نقطة وسط يتفاعل فيها الطرفان في امتزاج، فهذا الملتقى هو، في تصورنا، موقع إنتاج الكلاسيكيات. فمن المتن المدروس ما يقترب من النظم البسيط، ومنه ما يقترب من النثر البسيط، ومنه ما يقع في موقع من المواقع الموجودة بينهما.

يتم الابتعاد من البساطة النظمية ومن البساطة النثرية بدخول المكونات الإيقاعية (وهي صوتية أساسا) في تفاعل مزدوج: فيما بينها، وفي علاقتها مع المكونات الدلالية والتركيبية...إلخ. إن الحديث عن محور مستقل للنظم والنثر مجرد خطوة تفكيكية غرضها التشخيص، إذ إن الانتقال نحو المنجز - وهو الذي يهمنا - يقتضي استحضار المحور الدلالي الذي يتقاطع مع المحور الصوتي (محور الانتثار)، وبذلك يمكن افتراض مواقع شعرية متعددة.

١ - قطب النظم البسيط

ثلاثة مستويات

بالقرب من قطب «النظم البسيط» وعلى مسافات متفاوتة منه يوجد قسم كبير من المتن المدروس، بحيث يشكل ظاهرة مثيرة للانتباه. يبدأ برصف معان جاهزة في قوالب بحر من البحور، دون الوصول إلى توليد حركية صوتية - دلالية أصلا، أو توليدها في حدود دنيا، ثم يبتعد عنه قليلا بتحلية المعاني الجاهزة بتوازنات وتغييرات دلالية وصولا إلى درجة أكبر من التوهيم بالدخول في أجواء الفحول[٣٤].

١ - يمكن اعتبار شعر عبدالله العندليب مثالا دقيقا لما نقصده بنظم المعاني، حيث تبدو المسافة بينه وبين نظم المعارف قصيرة جدا. غير أن من الأجدى للدارس أن يبدأ التمثيل من نقطة أدخل في حيز التفاعل بين مكونات الإيقاع. وفي هذا المستوى يقدم شعر أحمد السقاف مثالا لهيمنة الهيكل العروضي. فأكثر شعره، نظم معانٍ واضحة في ذهن الشاعر في

انفصال عن الصياغة، خاصة حين يتعلق الأمر بشعر المناسبات، كقوله مخاطبا فتاة الكويت:

انهضي للعلا فتاة الكويت ... وأثيري الطموح في كل بيت

أنت للمجد قد خلقت ومن ذا ... لا يلاقي السرور إما ارتقيت

إننا هنا أمام خطب مؤطرة في قالب العروض، تغيب الموازنات المجسدة وتغيب «التغييرات» الدلالية المنشطة لها.

ولا جدوى من تعداد الأمثلة في هذا الصدد فهي تعلن نفسها من قصيدة إلى أخرى. والأجدى من ذلك البحث عن الإمكانات التي تجعل بعضه قابلا للتلقي الشعري.

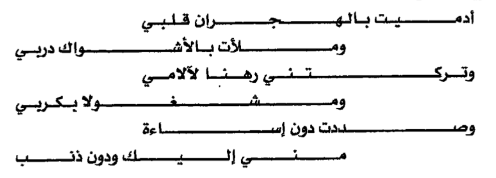
فقد يكون هذا النظم، على بساطته، سائغا، إما لاختيار البحر المعتاد فيه وهو الرجز، أو ما يماثله من البحور القصيرة، وإما لقيام النص على السرد أو الحوار، وإما لاعتماد السخرية بشتى أنواعها، ولغير ذلك من آليات الإيهام والتعويض. وقد استعمل السقاف عدة آليات من هذا القبيل.

فمن استعمال الرجز قوله مخاطبا مؤتمر القمة الإسلامي (١٩٨٧) (٣٥):

لهم متى حاروا ضياءٌ من سُوَرْ
تَهدي إلى الحق وتُطفئُ الشررْ
وتمنعُ العدوانَ إن يوما بدَرْ
وفي الصَّحيحين أحاديثُ دُرَرْ
جاء بها الهادي المعلمُ الأبرْ
فحكِّموها ساداتي فيما شَجَرْ

فهذه الأرجوزة مرهونة بإنشاد غنائي يُبعدها عن أجواء البحور الكلاسيكية.

ومن التعويض بالحوار والقص قصيدة «أوجدت غيري»، التي نقتطف منها الأبيات التالية (٣٦):


أدميت بالهجران قلبي ... وملأت بالأشواك دربي

وتركتني رهنا لآلامي ... ومشغولا بكربي

وصددت دون إساءة ... مني إليك ودون ذنب

أنســـــــــيت حين أتيـــــــــــتني؟
ودخـلـت إحـــــــســـــــاسي ولـبـي

ومن بواكره، التي استثمرت السرد التاريخي بتوفيق، قصيدة «آثار سامراء»(٣٧).

٢ - هناك مستوى متميز قليلا في هذا المنحى النظمي، وهو مستوى تحلية المعاني الجاهزة المنظومة بحدٍّ أدنى من التفاعل الصوتي الدلالي. من الشعراء الذين غلبوا النظم مع سعي لتحلية المعاني يعقوب السبيعي في ديوانه «الصمت»، فأكثر هذا الشعر نظم لمعان مبلورة قبل الشروع في الكتابة، نزِّلت بالتقديم والتأخير حسب كمِّها أو حجمها لملاءمة مساحة البيت. والمتمرس بتاريخ الأشكال في الأدب العربي يعرف أن الصورة المثلى لمثل هذا النظم قد هيمنت في بيئات البديع وشعر التورية والألغاز، خاصة في مناسبات الأنس وسياقاته، وفي المراسلات الإخوانية. فهناك شاع الحديث عن «سبك المعاني» الجاهزة في قوالب لفظية. ولذلك لم يَبْدُ هذا الإجراء مُستساغا حين استعمله الشاعر في الموضوعات الفكرية والعاطفية. وهو يبدو أكثر انسجاما وأقل ركوبا للضرورات في الموضوعات التي تحاكي ذلك التراث البديعي بما فيه من مراسلات وإخوانيات كما في قصيدته «إلى شفة الكويت» التي يخاطب فيها الشاعر عبدالله العتيبي (٣٨)، ويقول فيها:

١ - ناديت فــــيك بشــــاشـــتي وســـــروري
عـــــودا إلـي لتـــــســـتـــقـــيم أمـــــوري

٢ - عـــودا بعـــبـــدالله فـــجـــرا ضــــاحكا
لأبـثـــــــــه شكـواي مـن ديـجــــــــوري

٣ - مـــــــاذا أقـــــــول لمن أود وأصـطـفـي
ليـــجـــوز بي عـــســـري إلى مـــيـــســـوري

٤ - غـــاب الأحـــبـــة مـــا عـــداك، سلمت لي
كـــيـف الغـــيـــاب وأنت مِلءُ حـــضــــوري

٥ - تهـــفـــو إليك من البـــعـــيـــد مـــشـــاعـــر
ويعـــــود منـك تـواضـــــعـي بغـــــروري

٣ - استطاع بعض شعراء هذا الاتجاه أن يرتفعوا ببعض شعرهم إلى مستوى البناء الكلاسيكي للشعر العربي القديم عند فحوله الكبار من حيث الملاءمة بين الوزن والتقسيم النحوي والموازنات الصوتية، في إطار من المعاني الكنائية والاستعارية التي تفتح باب الاستبدال واسعا أمام الشاعر، وتجعل المتلقي لا ينشغل بالتسلسل المنطقي للمعاني. من أمثلة ذلك قصيدة «بلى

آذنتنا» للشاعر علي السبتي، فهي تجمع بين «التوازي الظاهر» و«إيهام التوازي»، كما هي حال المقتطف التالي منها (٣٩):

بلى... آذنتنا من قديم زعازع
ولم نحسن الأمر الذي هو واقع
بلى... حادثات الأمس ليست بعيدة
وهذا حديث السوق في السوق ذائع
شغلنا بجمع المال والمال سبة
إذا لم تصنه المحصنات الروادع
وقد أثقلت أرض ودجت لحودها
وما شبعت تلك النفوس الجوائع
فهذا مدير يُشترى بهدية
وهذا من التثمين للسحب جامع
وهذي هلوك منهكات عروقها
أما خزيت مما تشيع المخادع

ولا شك في أن القارئ سيقف في قراءته بين مدخلين: هل يقرأ هذه القصيدة كما يقرأ مثيلتها عند محمود سامي البارودي، أم يفترض تقمص الشاعر علي السبتي لشخصية الشاعر القديم، مضمرا هذا الافتراض التالي: لو تكلم أحد حكماء الفحول القدماء في حال عصرنا لقال: أرجح المدخل الثاني، وهو مألوف كثيرا في المسرح بين الجد والهزل. ففي غياب برنامج «قراءة من هذا القبيل» سيجد القارئ من الابتذال إنزال «جزالة الفحول» هذه إلى مستوى المعجم والمرجعيات الحديثة، من قبيل: المدير والسوق (٤٠).

إن استعمال المنتظم بكفاءة وتوفيق في هذا الفضاء الدلالي القديم وتعثره في الفضاءات الحديثة يطرح التساؤل التالي: هل المنتظم مجرد شكل منفصل عن الزمن، أم أنه يحمل رؤية زمن مضى؟ الأكيد عندي أنه أنتج بكفاءة لغوية لم تعد متاحة (٤١).

آفة الانتظام الضروراتُ

تقديم

١ - في اللقاء بين القالب النظمي المحدد سلفا بحرا وقافية وبين المعاني المفترض فيها الانطلاق، يحتاج الشاعر إلى مرونة لغوية وتخييلية بغرض الوصول إلى صيغة يحس المتلقي معها بالإعجاب، أو في مرتبة أدنى لا يحس بالتعسف. وإلا فإن تعقيد التركيب ونشاز الدلالة الناتجين عن «ضرورة»

الملاءمة بين المعنى والوزن يؤديان مباشرة إلى تشويش الإيقاع. وهذا هو العيب الذي يطارد النظم القريب من قطب البساطة.

٢ – ومرد ما ذكر إلى أن فشل البناء الصوتي في الاختلاط بالمسار الدلالي والتأثير فيه يؤدي إلى نفي الإيقاع، أو يقلل من فاعليته. إن المباشرة لا تترك للإيقاع حيزا يساهم فيه، فلا يبقى له سوى أن يحفظ المعرفة. ذلك أن التسلسل المنطقي الصارم للمعاني هو نقيض الشعر أصلا، لأن الشعر عمل في اتجاه المعرفة غير المتيسرة بالخطاب الطبيعي، والإيقاع جزء مهم من اللغة البديل. أضف إلى ذلك أن التسلسل المنطقي الصارم للمعاني يقلل إمكانات الاستبدال، أي يفرض كلمة بعينها في موقع معين، في حين يتطلب التوازن إيراد كلمة مناسبة صوتيا لكلمة سابقة. يمكن أن ندعو ذلك: تنازع الموقع بين الدلالة والصوت، الدلالة تريد وضع كلمة دقيقة محددة، والصوت يريد وضع كلمة متوازنة مع أصوات سابقة تجنيسا أو ترصيعا. وتتم معالجة هذا التنازع عادة بتخفيض قوة التسلسل المنطقي وفتح باب التأويل والتوهيم، وبذلك قد تصير كلمة غير دقيقة من الوجهة الدلالية أكثر قوة بتجانسها مع غيرها. ولا مراء في أن الحالة المثلى هي التي يكون فيها التمكن الدلالي مُساوقاً للتوازن الصوتي.

وقد عانى الشعر القريب من قطب النظم البسيط خلل الملاءمة بين مطلبي التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي، فعرف الكثير من منغصات الإيقاع، من اختلال حجاجي وعقادة تركيبية.

نماذج

– من أمثلة الخلل الحجاجي الناتج من مراعاة التوازن الصوتي قول مبارك بن شافي الهاجري في وصف حال الأسير [٤٢]:

ويقاسي عذاب الأسر ليس يعوده ... صديق ورب السجن غير مهذب

كأني به يرجو الخلاص ويتقي ... بكفيه صوت الفاسق المتعصب

فلا محل لكلمة «مهذب» في الحديث عن السجان، أي سجان، ولا معنى لكلمة «كأني» في الحديث عن تحرق السجين إلى الحرية، بل لا معنى لكلمة «الرجاء»، فهي ضعيفة جدا في هذا السياق.

ومن أمثلة ذلك أيضا قول السبيعي، في البيت السادس من قصيدة مذكورة آنفا، وهي قصيدة اعتبرناها موفقة [٤٣].

٦ – ذهب الهوى بحماستي ... إلا بقايا

وفتوري ... كالزند المورِي

«فالموري» تتجاوب صوتيا مع «فتوري»، إلا أنها قلقة دلاليا، لأنها من الحقل الدلالي للحماسة، أي أنها غير مناسبة «للفتور». وبعبارة أخرى أبسط: كلمة «الموري» مقرونة بالزند تصف طرفا دون طرف من المقدَّمين للوصف، وهما: الحماسة والفتور، ولذلك فهي قافية غير متمكنة، بل قلقة دلاليا قلقا يُفسد اللعبة الصوتية. وهذا يدخل فيما سماه قدامة «الإيغال»، غير الموفق، وذلك في مبحث التناسب بين المعاني والألفاظ، وهو مبحث جدير بأن يُعاد تعميقه وتدقيقه. وعموما فإن المنتظم يدفع الشاعر إلى «إيغالات» وقواف غير «متمكنة» دلاليا. وبذلك يحس القارئ/المستمع بأن الكلام مُلفق.

ومن الضرورات الشائعة، بل المتحكمة في المنتظم القريب من البساطة: العقادة والحشو، كقول السبيعي:

كنت ألقاها بقلبي - كلما
جمحت - في نبضه متكئه (٤٤)

فقد لقي الشاعر عنتا في إدخال أطراف المعنى في قالب النظم، ويمكن تبين ذلك بالرجوع إلى نواة المعنى المراد صياغته:

كلما جمحت ارتفع نبض قلبي.

إذن: جموحها بعيدا عني هو حضور لها في قلبي.

فقد بقي الفعل «ألقاها» موزعا بين ظرفين: «بقلبي» و«في نبضي»، مفصولين بجملة اعتراضية. دون مزية ظاهرة. أما «متكئة» فتبدو من دون وظيفة دلالية، بل ربما هي نشاز، أحسن منها نقط الحذف.

ومع ذلك ففي شعر السبيعي مقاطع حققت درجة عالية من الانسجام بين الدلالة والوزن، مثل قوله في مطلع قصيدة بعنوان: العطش الأسود (٤٥):

تقول غدا... ويمر غدٌ
يمرُّ بلا غدها... الأبدُ
كأن الزمان الذي ينتهي
إلى غدها... قدر موصدُ
كأن الليالي خلت من غد
وأفرغها العطش الأسود
أصيح بها: أين منا غدٌ؟
يرد الصدى: أين منا غدُ؟

غير أن ما يأتي بعد هذا المقطع لا يضيف جديدا، وبذلك يعود الوزن ليصير مجرد عبء.

ومن الدال أن يكون هذا المقطع الموفق، في نظري، استثناء في احتوائه على علامات الترقيم، حيث تتردد فيه نقط الحذف والاستفهام على غير عادة في كل الديوان، ما عدا القصيدة الأخيرة منه، وهي قصيدة استثنائية بعنوان: ٤٠ + . = (ص ١٣٥).

– ومن تشويش التوازي وضع كلمات لا تتجاوب دلاليا (مؤالفة أو مخالفة) في مواقع متقابلة. ويكون التنافر بين الموقعين ملحوظا بقدر وضوح التوازي، من جهة، وخلو النص من العيوب التركيبية من جهة أخرى. نأخذ أمثلة لذلك من مقطوعة: «انتشاء» لعلي حسين[٤٦]. وقد بدت الألفاظ التي سنشير إليها نائتة (أو ناشزة) لأن المقطوعة مبنية على درجة كبيرة من التناسب بين مسار المعنى وتمفصله، والفضاء العروضي الذي سُبكت فيه، مدعمة بتوازن صوتي ملحوظ:

١ – روح من هذي التي أبصرها
أشرقت حبا لقلب هائم؟
٢ – لم يصب أسرارها (ناءٍ) ولم
يتجل سحرها للحالم

اقتراح..... : (صاح)

كلمة «ناء» هنا توازي كلمة «الحالم»، ولذلك فهي تطلب في المستوى العادي (شبه المعياري) كلمة «قريب»، لكي يتم «استقصاء الصفات». وإذا ما حاد الشاعر عن هذا المستوى العادي فينبغي أن يكون ذلك لـ «نكتة» ظاهرة، كالسخرية مثلا. ولكن الذي يظهر هنا هو أن كلمة «حالم» إختيرت للقافية بقطع النظر عن لفقها («ناء»). ولكي تناسب المعنى العام (أي تعذّر إدراك الأسرار في كل الأحوال) كان من مطالب الانسجام تعويض «ناء» بـ «صاح». ولسنا في حاجة إلى التدليل على أن التوازن والتقابل متآزران: كل منهما يبرز الآخر.

وليس هذا البيت استثناء حتى في القصيدة التي ينتمي إليها، إذ نجد بعده مباشرة:

٣ – هل هي الماضي الذي يعْبرنا
أم نداء تائه للقادم؟

فالمقابلة في السؤال (طلبا للتمييز) بين «الماضي» و«القادم»، تقتضي وجود مناسبة بين مسنديهما، أي بين «العبور» و«النداء»، فالماضي «يعبرنا» والقادم «ينادينا». وعلى القارئ أن يجد مناسبة بين الطرفين، ولعله يرجح «يجذبنا» ثم يتساءل عن مغزى (أي مطلب) انزياح الشاعر عنها (؟)، ثم تختفي هذه النتوءات شيئا فشيئا:

٤ - حين تبدو... فرحا أبدو.. أرى..

بيدي يمرح كل العالم

(...)

٥ - وأنا عنه بها منشغل

سابح بين فضاء غائم

٦ - أيُّ روح هذه تملكني

فأراني بانتشاء دائم؟

..../....

فمسألة التوازن والتقابل ليست كمية، بل كيفية تفاعلية ذاتيا وفضائيا. أي أن الحكم على عنصر لا يستقيم إلا في سياق تفاعله مع عناصر أخرى من جنسه ومن محيطه.

٢ - قطب النثر

لرسم الحدود القصوى لمحور النثرية نهتم بديوان «رفيقة دربي» لعبدالله السريع، فهو تشخيص جيد لما نقصده بالاقتراب من قطب النثر البسيط. فقد بنى هذا الديوان شاعريته على بساطة المعنى ومباشرته، في الأعم الأغلب، مع لمحات إيحائية تلمع من حين إلى آخر، مصدرها الوحيد «معجم» مشحون في المجال الشعري عامة، كما سيأتي في التعليق.

غير أن هذه البساطة حين تخذل، من الدعم الإيقاعي، في مستواه الأدنى (الانسجام)، وفي مستواه الأعلى (التوازن التفاعلي)، تسقط في عقادة تركيبية تحول يسرها إلى عسر. مثال ذلك قصيدته: «الأرض»[٤٧].

الأرض

إن عنيت بها

هي لك تعطي

وإن أهملتها

هي لا تفكر بك

ولا عنك تسأل

أو بك تدري

فالأرض أبونا آدم

من ترابها خلق

ومنذ أن خلق ولا يزال

هو لها يعطي ويعطي

وهؤلاء أبناؤها

ومن بعده
أبناؤه وأبناؤه
ثم أحفاده وأحفاده
ما يزالون
يعطون لساكني
الأرض حبا
وهي بالمثل لهم تعطي
والأرض إنما الله
خلقها لك يا ابن آدم
وإنها لتستمر لأجلك
عليك ألا تبخل

فالمتكأ الوحيد للقصيدة هو ألفاظ: الأرض، آدم، التراب، الخلق، الحب. مع محاولة أخذ لون الوصية الدينية وإيحائها، في لغة الكتب المقدسة: «عليك ألا تبخل»، «الأرض إنما خلقها لك يا ابن آدم»...إلخ.

غير أن هذه الموارد المعجمية لا تأتي بأكثر مما يأتي به الصدى البعيد لنصوص كان لها لباس في لغاتها، فأصبحت في اللغة العربية بثوب خلق مرقع بألوان متنافرة. فالتراكيب معقدة، فيها تقديم وتأخير غير وظيفي، وكأن النص ترجمة حرفية من لغة ذات بنية مخالفة لبنية اللغة العربية.

وربما يفسر عسر التعامل مع اللغة العربية هنا بالتشبع باللهجة الدارجة من جهة، وباللغة الأجنبية من جهة ثانية. ففي ديوان السبيعي المذكور قصيدة بعنوان: الله يشافيك، (ص١٢٠و١٢١)، وهي بلغة عامية مفصَّحة قابلة للإلقاء الدارج، بل تبدو معدة للغناء. فهي أكثر توازنا وأقل تعقيدا وضرورات من شعره الفصيح، منها:

الله يشافيك
وادعه من العافية
يزيدك
وتقوم تمش
وتنزل
من سريرك
الله يشافيك
ويرفع عنك
أمراض تصيبك

واتوسله تعالى

يخليك

لكل من تعتبره

حبيبك

...إلخ.

إذا جمعنا بين أصداء الترجمة، المشار إليها، وبين هذا التوفيق الإيقاعي في بناء نص عامي، أمكن التعميم بأن طابع النثرية ناتج من تحكم هذين الموردين في ثقافة كثير من الشعراء الذين لم تعد الثقافة العربية الفصيحة ومواردها القديمة مستحضرة عندهم بقوة.

إن هذا التوجه النثري أشبه في قربه من العامية بقرب الموشحات من الزجل واختلاطها به، في مناطق متفاوتة البعد من النثير الموزع في الفضاء الحر، ترصُف مستويات من التركيب الصوتي الدلالي متوسلة بشتى الآليات التعويضية كما سيأتي.

٣ - حول المركز: حوار النظم والنثر

حول مركز التفاعل بين نزوعي النثر والنظم تركز الإنتاج الشعري الممثل بقوة للمرحلة المدروسة بما هي مرحلة تجاذب بين القديم والحديث. وإذا كان المخضرمون هم الممثلون النموذجيون نظريا لهذا التجاذب، فإن واقع التجربة الشعرية يجعل الحدود بينهم وبين فئة من ملتزمي المنتظم والحر غير حاسمة، إذ الحدود شكلية في حالات كثيرة. ففي أحوال هناك قصائد لا دواوين، ومقاطع لا قصائد.

من القضايا التي طرحها الانتقال من الشفوية إلى الكتابة وزكتها حركة الشعر الحديث - بعد أن صار الشعر مرصودا للقراءة على الورق بقدر ما هو مُنشد أو أكثر - الانتقال من الترنم إلى التأمل. الترنم يستهدف السمع من خلال التناغم، والتأمل يستهدف النظر والفكر من خلال المفارقات والتوهيمات الصوتية. والانطباع الذي يخرج به الدارس هو غلبة الترنم على النصوص القوية في المتن المدروس، مع وجود مساع كثيرة ونماذج واضحة للانتقال نحو التأمل. ومعنى ذلك كله الانتقال من تحلية المعنى إلى إنتاجه. والشعراء الكبار يُلبسون هذا بذاك، على نحو ما نجد عند أبي العلاء المعري. ولدى أحمد العدواني نصوص من هذه الكيمياء.

ونظرا لأن ما يأتي من خصائص عامة يهم هذه المنطقة في المقام الأول، فنعتبر كل ما يأتي تمثيلا لها.

د- جاذبية التناسب الصوتي

١ - أثر التراث التوازني العربي

من المفترض أن يكون يسار محور الدلالة (حيث يمتد محور الإيقاع نحو قطب الانتشار) مجالا للتأمل، كما يفترض أن يكون يمينه (حيث يمتد محور الإيقاع نحو قطب الانتظام) مجالا للترنم. غير أن عدم قيام حركة الانتقال على تطور محلي طبيعي، وعدم مواكبتها بحركة فكرية نقدية قوية، جعل الانتقال شكليا في حالات كثيرة.

أشرنا في مناسبات سابقة إلى أن الكثير من الشعراء، خاصة المخضرمين، ردموا الهوة بين المنتظم والحر باستحضار التراث التوازني شبه المنتظم، من سجع وموشحات وما شاكلها من تنظيم توازني تجنيسي وترصيعي، ولذلك نجد نصوصا موزعة بحسب المنتظم وهي ذات بنية سجعية، ونجد نصوصا موزعة بحسب الحر وهي منتظمة أو تكاد، وقد كسب هذا الشعر بذلك طابعا ترنميا.

يمكن أن نبرز جانبا من هذا التداخل من خلال قصيدة «الجسد الآخر»، لعلي حسين محمد، فهي مثال جيد لجاذبية التناسب الصوتي حتى في الحر. ونظرا لاعتماده فيها على بحر الرمل كاملا، في أكثر المقطع الأول، ومشطورها في أكثر المقطع الثاني(٤٨) فقد استغنت عن علامات الترقيم من نقط وفواصل...إلخ، واعتمدت على القوافي في تسجيل الوقف:

حين ترميني لعينيك
صبايا الفكر
وتناديك بأعماقي
كهمس السَّحر
نجمة غافية تصحو بعيني
تلتقيني
زهرة برية مثل كياني
تحتويني
كل شيء يصبح الآن
هنا يا قمري.
أنتِ ... لكن ليس لي من أثر
فلأكن إن شئت تذكارا
ورسما من خيال
وليكن حُبي كما احسستِ
شيئا كالمحال

أوَ لا تدرين أني

الجسد الآخر أني

فارْحلي إن شئت عني

منكِ أمضي أين... مني

فهنا روحك تلهو

كانطلاق المطر

وهنا وجهك يزهو معبدا من زهرِ

تعطي كتابة القصيدة تبعا للمعالم القافوية النسق التالي:

حينَ ترميني لعينيـ　ـك صبايا الفكر

وتناديك بأعمـ　ـاقي كهمس السَّحر

نجمة غافية تصـ　ـحو بعيني تلتقيني

زهرة برية مثـ　ـل كياني

تحتويني

كل شيء يصبح الآن هنا يا قمري.

أنتِ... لكن ليس لي من أثر

فلأكن إن شئت تذكـ　ـارا ورسما من خيالِ

وليكن حُبّي كما أحـ　ـسستِ شيئا كالمحالِ

أوَ لا تدرين أني

الجسد الآخر أني

فارْحلي إن شئت عني

منك أمضي أين... مني

فهنا روحك تلهو　كانطلاق المطر

وهنا وجهك يزهو　معبدا من زهرِ

تكشف هذه الكتابة التوازنية عن وجود نسق عروضي متأثر بتنويعات الوشاحين. فالقصيدة متراوحة بين أعاريض الرمل مجزوءا ومشطورا وتاما. ومع هذه الكتابة تصبح «النقطة» الوحيدة الموجودة في النص أداة تأزيم، قد لا تخلو من افتعال، لأنها فصلت بين شطرين متعاضدين توازنا ودلالة. كما يصبح الرجوع بعد «تلهو» وعدمه بعد «تزهو» مقاومة شكلية للتوازن غير مجدية.

والملائم لطبيعة الشعر الحر ألا يصل الأمر إلى هذا القدر، إذ يكفي إشمام الانتظام وتغييبه بشتى الوسائل. فتردد التفعيلة كلا أو جزءا في قصيدة يُشِمُّ مستوى من البحر الذي تكونه أو تهيمن عليه، وقد يتجاوز الشاعر هذا المستوى إلى إعطاء شطر أو أكثر على وزن من أوزان البحر مدعما بالوقف أو منزاحا

عنه. ويكون هذا الإجراء قويا حين يكون مطلعا للقصيدة أو للمقطع. وهذا مستوى من التناص، وإلا فلا معنى عندي للحديث عن البحور في الشعر الحر، لأن البحر نسق، والحرُّ خروج من النسق.

٢ - الترنم والأداء

في كتابه القيم: «مدخل إلى الشعر الشفوي» قال بول زمطور PAUL ZUMTHOR «إن الشوق إلى الصوت الحي يَسكنُ كل شعر يوجد في منفى الكتابة» (ص ١٦٠). وبعد فحص تاريخي عاد إلى صياغة هذه الفكرة من زاوية أخرى، فقال: «يطمح كل شعر إلى التحول إلى صوت، يطمح إلى أن يُسمع يوما ما: أن يمسك بالذاتي غير القابل للتوصيل، عن طريق ملاءمة بين الرسالة والمقام الذي يولدها، بشكل يجعلها تلعب فيه دورا محفزا، شبيها بالدعوة إلى الفعل»[٤٩].

هذا في المستوى العام، مستوى الظاهرة الإنسانية، أما في المستوى الصناعي العملي للغناء، باعتباره ممارسة خاصة، فالحديث ينصرف إلى الأناشيد والأغاني المرصودة للتلحين والغناء أصلا وابتداء، أو القابلة لذلك بحسب بنيتها الخاصة. أي أن هناك مستويين: شعر للغناء وشعر قابل للغناء. والذي يشغلنا كثيرا في هذا المقام هو تأثير هم الغناء في بناء القصيدة. ويمكن بيان طبيعة الاتجاهين من خلال تجربة كل من أحمد العدواني، وعبدالله العتيبي. فالأول جمع بين المستويين (القابلية والقصد) والثاني غلب عليه المستوى الثاني (القصد) [٥٠].

جاء في التعريف بالشاعر أحمد العدواني في مقدمة «أجنحة العاصفة»، (ص٤): «له قصائد كثيرة تغنى». وقد ميز جامعا ديوانه «أوشال»، ست قصائد تحت عنوان: أناشيد وأغان كتبت بالفصحى [٥١]. ومنها النشيد الوطني الكويتي، وقصيدتان بتلحين رياض السنباطي وغناء أم كلثوم.

ويهمنا هنا أن الشاعر حين يمارس إنتاج النصوص للإنشاد والغناء، ويكون ذلك عن كفاءة واستعداد، تنتقل العدوى إلى النصوص غير المرصودة للغناء، فتأتي قابلة للتلحين. ومن القصائد التي تعلن رغبتها في التلحين والغناء في ديوانه: «أجنحة العاصفة»، (ولا ندري هل غُنِّيَت أم لا) قصيدة «يا غدنا الأخضر» (ص١٥١):

يا غدنا الأخضر!!
أزهاره عوالم من نورْ
تغازل البدور
يا غدنا الأخضر...

نحن هنا نشعلها ثورة
في أفق مغبر...
وكل سيف مدرك دوره
في اللهب الأحمر...
...إلخ

وعموما فإن الطابع الترنمي الغنائي لشعر العدواني يقوم على تليين الانتظام بالميل إلى التوشيح وتكثيف الموازنات بالتجنيس والترصيع.

أما الشاعر عبدالله العتيبي فقد بنى قسما من شعره لغرض التلحين والغناء. نقرأ في آخر ديوانه «طائر البشرى» أن «معظم قصائد هذا الديوان قد لحُنت وأنشدت»[٥٢]. إلا أن هناك فرقا نوعيا بين ترنمية العدواني وترنميةالعتيبي. فهما يلتقيان في اعتماد النسق التوشيحي أحيانا، ويختلفان في مستوى الغنى التجنيسي والترصيعي، فشعر العدواني ذو طبقات صوتية متعددة، في حين يسير شعر العتيبي في مستوى واحد [٥٣]، ولذلك فأكثر ترنيمات العدواني قابلة للقراءة الفردية على الورق، في حين يصعب الانتقال بين مستويات بعض أغاني العتيبي دون تكييف تلفظي قوي [٥٤]، وربما جازت المقارنة بين النوعين والنص المسرحي الذهني والمجسد على الخشبة: مسرح الكرسي القابل للتشخيص على الخشبة، ومسرح الخشبة غير القابل للقراءة على الكرسي. وقد أبدى مقدم «طائر البشرى» ملاحظة عامة تؤيد أو تفسر ما ذهبنا إليه حين اعتبر «البساطة والمباشرة» وعدم «التتميق» أو البحث «عن أسرار التعبير» خاصية للديوان (ص١٢). كما اعتبر وجود ملحن ومغن تكميلا للعمل، قال: «لكنه لم يأت وحده، جاء معه من بهما يكتمل العقد الثلاثي، شادي الخليج وغنام الديكان والعتيبي» (ص ١٠و١١).

وعموما، فإن هم الإلقاء والترنم حاضر عند أكثر شعراء المرحلة، يبرز في نص ويتراجع في نص آخر حسب المناسبة.

٣ - التصادي والتوهيم

تسعى الكثافة الصوتية أحيانا إلى خلق أصداء تتردد إما في المجال النصي، وإما في المجال الخارجي للنص. غرضها إنتاج دلالات إضافية تُغني المسار الخطي للمعنى بأنواع من التوهيمات والإيحاءات بحسب الكفاءة التأويلية للقارئ، وقد وعى بعض الشعراء هذه الإمكانية ووظفوها باقتصاد. وفي شعر المرحلة الكثير من النصوص التي تراهن عليها. غير أن الأمثلة المحكمة للأصداء الداخلية نجدها مرة أخرى، في شعر أحمد العدواني. كما نجد عند سليمان الخليفي مثالا توضيحيا للتصادي الخارجي.

٣ - ١- التصادي الداخلي

تستعمل الموازنات الصوتية بكثافة أحيانا لخلق أجواء دلالية إضافية. وقد تصل تلك الكثافة إلى حد مضايقة المعنى الخطي وتقليص مساحته أو نفيه أصلا. وقد وجدنا أمثلة لذلك في النصوص القديمة والحديثة. وليس في المتن الذي درسناه تجارب تصل إلى هذا الحد. بل الغالب حدوث تنازع بين المسارين الدلالي والتوازني.

ويمكن التمييز هنا بين مستويين: مستوى تراكم المكونات الصوتية وتبلورها حول كلمة موجهة، ومستوى هيمنة كلمة بأصواتها ومعناها على مجمل النص.

أ - من صور بلورة الكثافة الصوتية حول كلمة تهيمن في المواقع الحساسة من النص، قصيدة: «طيفها»، لأحمد العدواني(٥٥):



طيفها؟ أين دارُها؟
شطّ عني مزارها
وتلبست بعدها
ملء نفسي اذكارها
أين مني دلالها؟
أين مني نفارها؟
أين مني وصالها؟
أين مني افترارها؟
ذهبت نشوة الهوى
وتبقى خمارها
فإذا العيش ليلة
قد تدجى اعتكارها
وإذا الشوق جمرة
يتلظى أوارها
من لنفس أسيرة
من هواها إسارها
هتفتْ باصطبارها
فعصاها اصطبارُها

استعمل العدواني في قصيدة «طيفها» مجزوء الخفيف، مع قرار قافوي غني: «آرُها». فترتب على ذلك بروز الترديدات الجرسية والتوازيات النحوية بقوة. وبدت القصيدة كأنها ترنيمة سريعة تطارد الطيف(٥٦). فمن المجانسات والتوازنات القوية في هذا النص:

١- تصريع الأبيات الأربعة الأولى، وهو إجراء عفوي يجعل الشطر، لا البيت، الوحدة الإيقاعية الأساسية. فيضيق الفضاء وتشتد الكثافة.

هذا مع ملاحظة احتواء الشطر الأول من القصيدة على مادة القافية مرتين: «طيفها؟ أين دارها؟»، وتكررت «ها» في القصيدة ٣٣ مرة، ٢١ منها في القافية. وقد ساعد الاستفهام في إبراز القوافي الداخلية. وهذه الكثافة توجه المتلقي في منحى إيقاعي دلالي متعاضد في الضمير «ها»: الأنوثة + صوت. (الأنوثة مرجعيا وبالعدوى).

٢- ترديد جملة «أين مني..؟» أربع مرات في أربعة أشطر متوالية. أضف إلى ذلك تكرار «فإذا» في مطلع بيتين مع دعمهما بالتجانس بين «العيش» و«الشوق»، وكذا تكرار «أو لم»، في أول بيتين.

٣- التقابل بين كلمات في الشطرين من البيت (التصدير): أسيرة/إسارها. اصطبارها/اصطبارها. حسرة/ انحسار.

وهكذا تتصادى هذه التوازنات داخل ذلك الفضاء العروضي الضيق المسيج بقافية غنية ترد الأصداء.

وهنا يكون الإنشاء حاسما لكشف جمالية النص أو قبره، فالقراءة التعبيرية تجعل النص كاريكاتيريا، كما في حال البيتين التاليين:

(١) فإذا العيش ليلة (٣) وإذا الشوق جمرة		(٢) قد تدجى اعتكارها

فالصدر (١) ينجذب بقوة نحو صدر البيت الموالي (٣) أكثر مما ينجذب نحو عجزه (٢)، على الرغم من أنه يذيله دلاليا. ولذلك لا بد للمنشد أن يجعل الوقف بعد البيت الأول «انتظاريا» إشعارا بوجود امتداد توازني [٥٧].

ب - ومن أمثلة بناء إيقاع قصيدة على كلمة تنشر حروفها مجتمعة أو منفصلة في أركان قصيدة، أو في مقطع منها، حاملة معها معنى تلك الكلمة ومذكرة به من دون كلل[٥٨] قصيدة «أوشال» لأحمد العدواني. فقد هيمنت في المقطع الثاني من هذه القصيدة كلمة «الأراقم». (وأوشال هذه هي القصيدة التي تنشر عدواها على الديوان كله تبعا لقراءة جامعي شعره تحت عنوان «أوشال»)

آه من تلك الأراقمْ

آه مما اقترفته من جرائمْ

تتوارى في تجاويف القماقمْ

تنفث السم ولكنْ...

في قوارير البلاسمْ
فإذا نحن مطايا
لها ومطامعْ.

لهذا المقطع هيكل توازني مُنطلقُه كلمة «الأراقم» وما يتولد من حروفها ومجالها الدلالي من كلمات مثل: (القوارير، اقترفت، القماقم، جرائم). وداخل هذا الهيكل توجد موازنات جزئية لتنشيط المخالفة: السم/البلاسم، المطايا/المطامع.

ولهذا المقطع من «أوشال» إرهاص سابق، حيث بدأت القصيدة بكلمة: «قواقع» (حبسونا في قواقع). كما استعمل السَّطرُ التالي: «آه من تلك الأراقم»، في أول المقطعين ٤ ، ٣،[٥٩]. فللمقطع امتداد في القصيدة، وللقصيدة امتداد في الديوان كما سبق.

٣ - ٢ - الأصداء الخارجية: التناص الإيقاعي

فضلا عن الحضور العفوي لأصداء التراث التوازني، وهذا كثير قابل للرصد، يعمد بعض الشعراء إلى التناص مع نصوص قديمة ذات صدى عال، حيث تختلط إيحاءات المعنى بأصداء الأصوات، من ذلك قصيدة سليمان الخليفي «قراءة في الكويت» [٦٠]، التي بدأها بقوله:

اقرأ!
فباسم ربك [٦١]
الذي
خلق،
وحرفك
الذي
اتسق،
وأرضك
الساجية،
الشفق
تاريخ ما
ركبته
عن طبق
إلى طبق،

توهم هذه القصيدة معارضة قوافي سور قرآنية خاصة سورة «اقرأ»: «اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق». وسورة: «قل أعوذ برب الفلق،

من شر ما خلق». وذلك بطريقة تستحضر أجواء المتنبئين الذين ساروا على نمط سجع الكهان. وقد سخر لذلك بحر الرجز الذي تعلن القوافي عن أنساقه التامة والمجزوءة على الرغم من التفتيت الفضائي، (قبل أن يقفز إلى السطح)، غير أن هذا الإطار العام الموجه لخلق أجواء تنبئية يصادف في طريقه الكثير من العوائق والعراقيل الإيقاعية الكفيلة بتكسير الانتظام التفعيلي والمقاطيعي، كما يجد في طريقه كابحا دلاليا (يبعده عن المساق العجائبي) بالإعلان عن الأبعاد الرمزية للنص، حيث يختلط الوطن الصغير بالوطن الكبير.

هـ - جاذبية التفاعل

مقاومة التناسب

من القضايا المبدئية التي لن نمل من تكرارها القول بأن الانتقال من الشفوية إلى الكتابة مسألة جذرية، غير سطحية يجب رصدُ آثارها، والسير معها خطوة خطوة... ففي إطارها يمكن فهم تطور إيقاع الشعر العربي (مثل الشعر الغربي) من هيمنة الوظيفة التطريبية التي تتطلب أعلى درجات التناسب، إلى هيمنة وظيفة توليد المعاني، مع وجود هامش مُنافرة مشاكس وصادم. وهذا جلي في شعر أبي تمام مثلا، فالكتابة رؤية متنامية حسب تصور المجتمعات.

ونظرا لأن الانتظام يشكل المعطى الأولي المتقدم في بنية الشعر العربي، فإن الخطوة الأولى للابتعاد عنه نحو منطقة الاختيار تتمثل في مقاومته، في حين ستكون الخطوة الثانية والثالثة في التخلي عنه للدخول في نظام آخر. في هذا الأفق يلاقي الانتظام الوزني عند الشعراء المحدثين مقاومة منشطة من عنصرين متعارضين في طبيعتهما: الفراغ بالحذف والرجوع، فضلا عن التقنية القديمة القائمة على الاتساق الصوتي الدلالي، التي أدت إلى تنسيق وزن فوق وزن كما في الموشحات.

١ - الفراغات بالرجوع والحذف

١- ١- الرجوع إلى السطر

في المرحلة الشفوية كانت «القافية» هي العلامة المخصصة لإعلان نهاية يتطلبها تساوي القرائن أو تقاربها. ومع شيوع الكتابة وفر الفضاء البصري إمكانا جديدا للتوزيع حسب إحساس الشاعر بالمعاني الشعرية التي يسعى إلى توليدها، وأصبحت هذه الإمكانية محل تطبيق واسع مع الشعر الحر[٦٢]؛ ولذلك فالرجوع يتوجه أساسا إلى الأداء. ومن الأكيد أن الشعر المركب من مستويات من الصنعة يفقد الكثير بغياب الأداء المناسب له. وما دام الأمر يتعلق بقراءة من القراءات، فإن مواقع من النص تظل ملتبسة حتى على الشاعر

نفسه. ومبحث الرجوع الفضائي جزء من مبحث «التضمين» الذي يهتم بـ «التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي»[٦٣].

الطابع العام للمتن المدروس، قبل التسعينيات، هو الاتساق بين: الوحدة الدلالية، والسطر، والتفعيلة، ولذلك كثيرا ما ألحَّ الشعراء على تسكين أواخر الأسطر (ودفعا لأي سوء تفاهم ألحُّ على كلمة «العام»). وفي أماكن من هذا البحث نصوص ومناسبات تغني عن إيراد أمثلة هنا، والأجدى من ذلك الاتجاه إلى بيان بعض آليات الخروج من دائرة العموم.

وفي مرحلة لاحقة بدأ الرجوع يأخذ بعدا تعبيريا تمثل في زحزحة الأسطر، والكلمات/ الأسطر عن يمين الصفحة، سواء كونت سُلما من درجات، على نحو قول سعدية مفرح [٦٤].

فكان انتشاؤك

حزني

على جانبيه

يسيل

يسيل

يسيل

أو كانت متداخلة متخارجة على نحو قول نجمة إدريس[٦٥].

أطلق النارَ

على القافية

وأغرسُ السكينَ

في لحم الوزنْ!

أعدُّ عصيرَ الدم

لوليمة المساءْ

يقص «الخليل»

مع «سوزان بيرنار»

على موسيقى «البوب»

ويعرُجْ!

وديوان فوزية شويش السالم (إن تغنت القصائد...) معرض تشكيلات مختلفة من تنظيم الأسطر: بعضها متدرج، وبعضها متداخل، وبعضها متسق إلى اليمين، وبعضها بشكل الكتابة المسرحية.

ويبدو أنه كلما أوغل الشاعر في اتجاه الخروج من التناسب إلى التفاعل، وجد حاجة إلى توزيع فضائي متنوع بحسب الإحساس بالمعنى، يمكن التدليل

على ذلك بتأمل الفرق بين توزيع القصائد في دواوين نجمة إدريس، حيث نجد الأسطر في الديوان الأول: «الإنسان الصغير» (١٩٧٨ - ١٩٩٧)، متراصة إلى اليمين إلا استثناء، في حين نجدها في الديوان الثاني: «مجرة الماء» (٢٠٠٠)، وهو أكثر نثرية، تنزاح بعضها عن بعض إلا استثناء.

غير أن غلبة التجريب على أعمال الكثير من الشعراء الشباب في غياب استيعاب ثقافي عميق، يجعل الدارس في حاجة إلى الكثير من الحذر والاحتراس. فبخلاف المسار الذي سارت فيه نجمة إدريس، وهو المسار العام، نجد إبراهيم الخالدي يوزع قصائد ديوانه الأول «دعوة عشق» منزاحة الأسطر، في حين يرُص قصائد ديوانه الثاني «عاد من حيث أتى» إلى اليمين مستندة إلى خط عمودي. وإذا كان الديوانان معا أنتجا في الفترة ٩٣-١٩٩٦، مقتسمين قصائد ١٩٩٤، فهل يرتبط اختلاف التوزيع بتطور التجربة أم الموضوع أم التقنية أم الموضة؟

١-٢- علامات الحذف

استعمل قلة من الشعراء - في مسارهم العام أو في جانب من إنتاجهم - علامات الحذف مع الرجوع الحر. واستعملها بعضهم مع الرجوع المنتظم استثناء. من الشعراء الذين وظفوا علامات الحذف باعتدال أحمد العدواني في ديوانه «في العاصفة» ونشمي مهنا، وسعدية مفرح.

وتمثل ليلى العثمان في هذا الصدد ظاهرة متميزة قريبة من الاستثناء، فقد وظفت علامات الحذف في مجموع إنتاجها منتظما وحرا بكثافة استثنائية؛ ولذلك يصلح ديوانها نموذجا لتوضيح الحدود القصوى لتوظيف هذه الآلية في مجموع شعر المرحلة من دون إغفال خصوصيتها.

تلعب علامات الحذف في ديوان ليلى العثمان دورين رئيسيين:

١ - مقاومة الاندفاع الناتج من توالي التفعيلات في البحور القصيرة والمجزوءات والمشطورات. وهذا ما يلاحظ بقوة في قصيدة «غدا نصحو»، حيث استعملت نقط الحذف بكثرة وتنوع مثيرين (ثلاث وأربع نقاط. والغالب في الديوان استعمال نقطتين). فالفراغات بالحذف تتآزر مع التوزيع الفضائي ومع عناصر أخرى في مقاومة جاذبية الوزن المطرد.

٢- الدعوة إلى تأمل الكلمات مفردة، ثم مركبة. غير أن هذا الدور لا يصل في الشعر الذي يغلب عليه الترنم إلى درجة خلق الإشكال الدلالي عن طريق البتر الوظيفي للمقطع والجملة والكلمة، كما نجد مثلا في دواوين شعراء أكثر ارتباطا بمفاهيم الحداثة الشعرية، حيث يهيمن السعي لتغليب التأمل على الترنم. نجد أمثلة لهذا التوجه التفاعلي التأملي عند سعدية مفرح مثلا.

فمن بتر الجملة قولها (والمعادل المحتمل لنقط موجود في الحاشية):

«تغيب...

فأسرج خيل ظنوني

...

...

...» (٦٦)

ومن بتر الكلمة تفتيت كلمة «يتسرَّبن»، في المثال التالي للشاعرة نفسها، وتحويلها إلى «لحظات»(٦٧) للتأمل والتلذذ، سعيا لتجسيد المعنى فضائيا:

والفتيات الجميلات

يَتَ...

...سرَّ...

... بْنَ

نحو ثقوب الحياة السعيدة

وفي هذا النص تعاضد بين الحذف والرجوع. وهناك حذف أكثر تفتيتا من دون رجوع، مثل قول سعدية مفرح (٦٨):

تتقطع موسيقاي

ت... ت... ق...ط...ع

أرمي جسدي. في زحام الأكتاف والأقدام.

٢- مقاومة الاتساق

التدوير أو الخروج بحركة أو التذييل أو الخروج بكلمة:

كلما اندمج الشعراء في إستراتيجية الحداثة الشعرية أو علقوا في أدبياتها، زادت مقاومتهم للتوازن باعتباره تأليها للشكل القديم. وهذه المقاومة إما اختيارية وإما تقصيرية. المقاومة الاختيارية نتاج اقتران الوعي الحداثي بالتشبع بتراث الانتظام، ولذلك فهي تفاعلية تناصية، وأقترح تسميتها مقاومة استحضار، أو الاستحضار فحسب. والمقاومة التقصيرية، بخلاف الأولى، ناتجة عن غياب ذلك الرصيد، وأقترح تسميتها مقاومة الغياب، والأخيرة لا تهمنا هنا، وقد سبق في قطب النثر ما يمكن أخذه مثالا لها.

للاستحضار أوجه عدة نكتفي بصورة عامة منها، وهي: الخروج من نسق بعد انكشافه، إما عن طريق التدوير، وإما عن طريق التذييل: الخروج بحركة، والخروج بكلمة/ تفعيلة:

- التدوير أو الخروج بحركة:

يقدم شعر محمد الفايز نماذج جيدة للتدليل على أن اعتماد الاتساق بين أنساق البحور(تام مجزوء منهوك) أو اعتماد التدوير(الذي يجعل التفعيلة موزعة بين شطرين) مسألة اختيار بالنسبة للشعراء المتمكنين. من الأمثلة التي تكشف سر هذه اللعبة السطران ٣ و٤ من قصيدة «القميص ودم الكذب» (٦٩):

١) من الصعب أن تفهميني

٢) فلا تسأليني

٣) فليس لدي جواب يريحك

٤) ليس لدي حديث يسرك

فمن البين أن الإنشاد الأنسب هو الذي يربط بين السطرين، إذ يتم مد الراء في «يريحك» انتظارا لاستئناف القراءة، فهو يجمع بين مطلب التناسب العروضي والامتداد الدلالي. وقد ترجح عليه القراءة التعبيرية (أي الدلالية المحض)، فيقف المنشد عند نهاية الشطر (يريحك)، مع إبراز الفتحة في «يريحك» فيما يشبه التعجب والاستفهام، قبل أن ينتقل إلى الشطر الثاني، أما الإنشاد العروضي الصرف فقد ضرب الشاعر عنه صفحا، مع توفير إمكان استحضاره بالنسبة للقارئ المترنم. فمن المغري، بالنسبة لمن ينشد الانتظام، أن يُصاغ الشطران على الشكل التالي:

فليس لدي جواب يريحْ (أو يريحُ)

وليس لدي حديث يسرْ (أو يسرُّ)

ففي كل سطر شطر من نسق المتقارب: فعول فعول فعولن فعل.

- التذييل أو الخروج بكلمة

وقد يكون الخروج من نسق البحر بإضافة كلمة/ تفعيلة تصرف عن القصيد إلى الموشح، من ذلك قوله في قصيدة: مغامرة تحت الوهج(٧٠):

أحس	ما	يجول	في	أبعادك	الخضراء
أسمع	ما	تقوله		عيونك	الزرقاء

فالوقوف عند «أبعادك» و«عيونك» مرجح بثلاثة مؤشرات: اكتمال نسق الرجز، وتوافر القافية، وتوازي الوحدات الصوتية في الشطرين. ثم تأتي «الخضراء» و«الزرقاء» لتخرجا القارئ من هذا النسق. ومن المعلوم أن الخروج لا يعني النسيان، بل يعني المنازعة المنشطة.

ولاشك في أن محمد الفايز لم يصل إلى هذه الكفاءة في تشغيل الانتظام في الحر بالغياب، حتى دخل وخرج من النظامين مرات عدة عبر عقود عدة.

٣- تنازع الشطر والتفعيلة

كما لعب الشكل دورا في حسم الوقف في نهاية السطر (حال السكون خدمة للتناسب وتدعيما للانتظام والترنم)، ولعب دورا آخر في تعليقه (حال التحريك)، كسرا لذلك التناسب وترجيحا للتفاعل والتألم.

وتكون للتحريك في آخر السطر قوة وتأثير بقدر ما تلعب المؤشرات الوزنية والقافوية لمصلحة وقف كامل، وقد وظف بعض الشعراء هذه الآلية بإصرار. من الأمثلة الموضحة لذلك السطران الأولان من المقطع التالي(٧١):

تفجر 0/0/0//   0///0//   0/0// **(في حال التسكين)**

أيها الغضب المهجر   مفاعيل/لن   مفاعلتن   فعولن

أيها الألق المغُيَّبُ   مفاعيل/ لن   مفاعلتن   فعاعل/تن... إلخ (في حال التحريك)

في المدى المخنوق

في الأفق المعفّر

فالقافية والوزن (وهما مدعومان بالتجانس بين «تفجر» و«المهجر»، وبالتماسك الدلالي) يدفعان المنشد إلى الوقوف بالسكون على «المهجر» لمصلحة نسق بحر الوافر، في حين يحسم تحريك آخر الكلمة لمصلحة الاستمرار في توالي تفعيلة: مفاعلتن، بحثا عن قافية للتفعيلة في موقع آخر (أول السطر الموالي)، فهناك يبدأ تنسيق جديد بديل للقافية المعتادة: تأتي القوافي البديلة في أول الأسطر (٢: أي، ٢: في الْـ). وفي وسطها (ألْ)، كما تبين الحواجز التالية:

تفجر أيْـ/يُها الألق الـ/ مُغَيَّبُ في الـ/ مدى المخنو/ق الأفق الْـ/ معفَّرْ.

0/0/0//   0///0//   0///0//   0///0/   0///0//   0/0//

ويأتي تسكين آخر السطر أحيانا لدعم القافية مُكسِّرا تسلسل التفعيلات(٧٢).

٤- تراكب مؤشرات الوقف

يسعى الشاعر الحديث إلى الخروج من رتابة توالي التفعيلات بإيقاع أنماط متعددة من مؤشرات التقطيع بعضها فوق بعض، ففي حين يكتفي البعض بالرجوع المُعلن فضائيا، يُضيف البعض الآخر الفواصل والنقط وغيرها من علامات الترقيم، ثم تُحاور هذه المؤشرات كلها، مؤالفة ومخالفة بمؤشرات توازنية ترصيعية.

يمكن تبين ذلك بتأمل هذا المقطع من قصيدة: تغيب... فأسرج خيل ظنوني، لسعدية مفرح [٧٣]:

تغيب...
فتمضي التفاصيل، هذي التي نجهل كيف
تجيء نثيثا وكيف تروح حثيثا، تغني
كسرب قطا عالق في شراك النوى، فتجتاح
صمتي هذا الغريب المريب، تغالب وجدي
هذا السليب، تنوح ولا تنثني إذا مغرياتُ
القطا المصطفى عبر فيافي الضنى قد تلوحُ
بجبهة مهر جموح صبوحْ

يقدم هذا المقطع أربعة مؤشرات للوقف، على القارئ/ المنشد أن يراعيها ويدمجها ما وجد إلى ذلك سبيلا.

١) الرجوع إلى السطر

٢) الفواصل (،). وسط الأسطر خاصة. في آخر التفعيلة حينا وفي وسطها حينا،

٣) التفعيلات العروضية (فعولن)،

٤) الموازنات الصوتية.

والعنصر الذي يحتاج إلى بيان هنا - فيما يبدو - هوالموازنات الصوتية، ولذلك نستخرج بعض مكوناتها البارزة. مع الإشارة مسبقا إلى أنها تتخلل النص ولا تهيمن عليه تاركة الفرصة للمكونات الأخرى لتبرز بالمستوى نفسه، وهي: (١) تمتد من التوازي النحوي، إلى (٢) المضارعة المقاطعية، إلى (٣) الترصيع الصرفي.

أ - كيف تجيء نثيثا
وكيف تروح حثيثا،
- فتجتاح صمتي هذا الغريب المريب،
تغالب وجدي هذا السليب،

ب - القطا المصطفى -٧- -٧ - ٧٤، ٢-/١٠ (باعتبار الطويل قصيرين)

عبر فيافي الضنى -٧٧- -٧ - ٧٤، ٣-/١١

ج - تلوحُ = فعول
جموح = فعول
صبوح = فعول

و- تعويض الانتظام بالتوازي النحوي والحكي

فضلا عن التوزيع الفضائي الذي عرضنا له من زوايا عدة اعتمدت القصيدة الحديثة في تعويض الانتظام العروضي، حين صار الابتعاد عنه واقعا لا يدفع، على آليتين كبيرتين: التوازي والحكي.

١- التوازي النحوي

لعب التوازي في القصيدة الحديثة دورا بديلا للوزن، وقد وقفنا عند هذه الظاهرة في كتابنا «تحليل الخطاب الشعري» بما يكفي من البيان، ويهمنا هنا أن نلاحظ كيف استثمر التوازي في الشعر المدروس. ولا نأخذ التوازي هنا بمفهومه العام، بل نقتصر على توازي المقولات في المواقع النحوية، وما يصاحبها من توازن صوتي، وترتيب فضائي، كتوازي المطالع في قول نشمي مهنا في قصيدة بعنوان: «يحبها أن...» (٧٤):

«...»: أحبها أن تكون... سلة لفاكهة الحلم
قرية طينية يظللني سعفها
نجمة أفرك أذنيها بإصبعي المبللين...
ثلجا يجمد في قدمي وهنا القيلولة
لبؤة أفترش أنوثتها، متى شئت.
حبة خال تضيء ستائر غرفتي
سجادة فارسية تكابر... وطء الأقدام
سدرة تؤوي عصافير غضبي
أحبها أن...
أحبها أن...
أغلق الباب خلفه لكن
تعثر في عتبات سؤال
كيف تحبه أن يكون؟

فهذه القصيدة من النماذج المبنية على ترديد المواقع النحوية نفسها (الفاعلية، المفعولية، الظرف...) في المواقع الفضائية نفسها (أول، وسط، آخر، قبل، بعد، فوق، تحت)، وبذلك ينال التأويل الأدائي نفسه. وقد أطِر هذا التوازي بمدخل تمهيدي ذي بنية مخالفة «أحبها أن...» وانتهت بمخرج مخالف.

ولا يتسع المقام لتتبع الظاهرة، وإيراد أمثلتها المختلفة. ولكن لا بد من الإشارة إلى أمرين: أولهما، وجود توجه إنشائي يعتمد الاستقصاء والتقليب فيكون التعاضد فيه قويا بين الاستكشاف الدلالي والتوازي النحوي، يدعم

أحدهما الآخر. وثانيهما، أن غياب هذا التعاضد الدلالي التوازني يوقع في ازدواج بسيط آلي تفوح منه رائحة السجع.

٢- الحكي: تنازع الامتداد والرجوع

من الإمكانات المتاحة للشاعر الحديث سلوك طريق الحكي. وقد وظفه بعض الشعراء العرب على نطاق واسع كما في شعر منصف المزغني بتونس، فيما أسماه «رؤيات»، وفي المتن المدروس توظيف موفق لهذه الآلية يستحق أطروحة خاصة. فهناك نصوص متفاوتة الطول مختلفة البناء أطولها فيما اطلعت عليه قصيدة الغزال لسليمان الخليفي (٦٣ صفحة)، قدمها بقوله: «في البدء... إلخ (ص١٣٥) وهي حوار بين زوجة وزوجها الممسوخ غزالا.

وقد زاوج نشمي مهنا بين السرد الخالي الطليق والكثافة التوازنية. فقصيدة: «باخوس والزمن المعتق»، تنحو منحى سرديا لـ «وقائع» رمزية، مبتعدة عن كل مظاهر التوازن الملحوظ، مكتفية بالفضاء والرجوع[٧٥]. وتبرز الخصائص السردية لهذه القصيدة جلية إذا ماقورنت مثلا بقصيدة: «البحر يستدرجنا»، من الديوان نفسه، حيث تهيمن «القوافي الإطار» و«القوافي الحشوية»، وتوازن المطالع، إذ تبدو كـ «أنشودة» ساعدت البحر المتقارب في استدعاء التوازنات حسب المناسبة العاطفية التي دعت إليها. وتمثل قصيدته «دليل لأنثى الأيائل» (ص٩)، تعاملا آخر مع الحكي، فهي حكاية طويلة من دون محكي، ومحاورة من دون محاور؛ مفعمة بالأفعال الإنشائية، أهم ما يعترض مسار السرد فيها القوافي. وهي قواف بارزة أحيانا وخافتة أحيانا حسب البعد والقرب منها:

على أي جنب ستغفو المراكب ليلا؟
وحضن الموانئ شوك ينز بعيني
ويقتات صبري
وهذي مصابيحكم
وسوسات تجول بصدر المدائن...
توهن في جدار اليقين
ألا خبؤوها
لليل سيأتي... يواري رذاذ النشيج بأحضانكم

ومن نماذج التنازع بين المسار الحكائي وبنية الرجوع التقطيعي قصيدة: «الساعة تشير إلى...»، لفوزية شويش السالم[٧٦] . فقد أعلن عن الطابع الحكائي من خلال تقسيم القصيدة إلى «مدخل» وست «وقائع» بمنزلة فصول مسرحية، ثم أعطيت الكلمة للرجوع متمثلا في استئناف الجمل بوتيرة قوية، خاصة في المدخل. وهي جمل قصيرة متفككة، أو مربوطة إلى محذوف مقدر؛

أي أنها بأسلوب مناف لمسار الحوار المسرحي. فالنص يتقدم في بنائه العام ويتأخر (أو يتراجع) في بنيته اللسانية. غير أن استبداد التوازي البسيط أو العاطل، وعدم بناء مسارات رمزية ثانوية للدلالة جعل التنازع الحكائي الترجيعي أقرب إلى الآلية[٧٧].

وقد لا يكون الحكي شكلا معدا لتأطير فكرة، كما في القصائد المبنية على نمط المسرحية، بل يكون خميرة الديوان والهيكل الخفي لقصائده. أجد هذا الوصف مناسبا لديوان غنيمة زيد الحرب: «أجنحة الرمال»، فكل قصيدة منه تحكي واقعة أو حالة أو تصف مشاهدة... إلخ، وقد تصاحب القصيدة بمؤشرات نصية مثل الزمان والمكان والجهات، مثل:

في مكان
لَسْتُ أَدْرِي أَيْنَ كان
في زمانٍ
فَرَّ من سفْرِ الزمانْ
في دروبٍ هَوَّمَتْ في اللاَّمكانْ
وتَدَلَّتْ
كالأفاعي مِنْ سُقوفِ الهَذَيانْ

❖ ❖ ❖

كنتُ أرنو [٧٨].

ويبلغ هذا النمط من الحكي الخفي مستوى عاليا من المردودية الإيقاعية حين يتعانق فيه التوازني والرمز الخفي. وهذا الوصف لمحتف مستوحىً من حال قصيدة لها قصيرة تفاعلت فيها هذه المكونات بيسر، عنوانها: «استشهاد نخلة» [٧٩]:

في هجيرٍ
تعشقُ الصحراء أظلالاً
ورَياً
طَرَّزَتْ أغصانُها
في الأرض فياً
رَجَموها
أمْطَرَتْ غفرانها
شهداً جَنِيّا
شاهدَ الميلادِ كانت
ظللتْ طفلا نبيا
وأدُوها

طفلةَ الصحراءِ
وانْبَتَ اللبَرِيّا

خاتمة: الفضاء التشكيلي

نحصر الفضاء التشكيلي للقصيدة هنا في أمرين:

(١) الهيئة التي تتخذها بعض القصائد: حيث تكتب بشكل المحتوى الذي تعبر عنه، أو بشكل يحاوره قربا وبعدا.

(٢) الرسوم المصاحبة للنص: وهي من صنيع رسام في الغالب، يُساهم مع الشاعر في بناء «نص مركب» من شقين: لساني وتشكيلي.

وقد عرف الشعر العربي الحديث تجريب الكتابة التشكيلية للنص، كما عرف الرسوم المصاحبة. أما المتن الذي ندرسه في هذه المناسبة فلم أجد فيه شيئا من محاولات الكتابة الفضائية. في حين استعمل قلة من الشعراء رسوما تشكيلية مصاحبة لقصائدهم، خاصة الشعراء ذوو النزوع الرومانسي مثل: خزنة بورسلي، وسعاد الصباح في ديوانيها الأول والثاني، ويعقوب الرشيد في ديوانه: «غنيت في ألمي»، وكذا هاشم السبتي في: «ليالي الألم». وألحقت بالديوان الثاني لأحمد العدواني: «أوشال»، رسومٌ، في حين خلا ديوانه الأول الذي نشر في حياته منها.

على الرغم من كون الصور والرسوم المصاحبة للقصائد عناصر تناصية من المفروض تولدها (أو اختيارها انطلاقا من تأويل الدلالة)، فإن علاقتها بالإيقاع وثيقة من زاويتين على الأقل:

١- انتماؤها إلى الفضاء البصري للقصيدة المقروءة على الورق، وقد صار هذا الفضاء مكونا من مكونات إنتاج الإيقاع، حسب ما هو معروف في مبحث التضمين العروضي.

٢- كون الإيقاع نفسه مولِّدا للدلالة الإيحائية للنص، تلك الدلالة التي يأتي الرسم والصورة لمحاورتها بصور عدة، ولذلك فكُلما فُعِّل الإيقاع في إنتاج الدلالة، وكلما ابتعد النص عن الدلالة المرجعية الواقعية، قويت العلاقة بين الإيقاع والرسم. ويمكن تمييز ثلاثة مستويات من المباشرة والتجريد في استعمال الرسوم التشكيلية:

١- **إعادة المعنى:** كحال الرسوم المصاحبة لقصائد: همسات، لليلى العثمان مثلا: فهي رسوم تشخيصية لا تساهم في تعميق السؤال، بل تحسم المعنى، وتنهيه، (انظر القصيدة «ضياع»، ص١٣). والأمر مفهوم بالنظر إلى الطابع الرومانسي المباشر للديوان، وهو معلن من صورة الغلاف: طائران يتناجيان على غصن.

٢- **إغناء المعنى:** يصدق هذا على جزء من الصور الملحقة بديوان: «أوشال»، لأحمد العدواني.

٣- **تأزيم المعنى:** لم أطلع على أمثلة مُسعفة في هذا الصدد.

الهوامش

1 السبب في صمود هذين المفهومين، على الرغم من غموضهما، هو كونهما يتقاسمان البنية المميزة للشعر، أو جوهر الشعر، أو عنصره المنسق. وهما يحاوران مكونين آخرين كبيرين: المكون النحوي والمكون التداولي (المكونان النحوي والتداولي مشتركان بين الشعري والخطابي)، ولذلك فكل قراءة دالة للشعر لا بد من أن تنطلق منهما، وإلا بدت أقرب إلى دراسة الخطابة أو الفلسفة. وكون الإيقاع والصورة بتلك الصفة هو الذي جعل الشعر يُختزل من حين لآخر (حسب الموجات الشعرية) في هذا العنصر أو ذاك؛ فيقال: الشعر تصوير، أو يقال: الشعر كلام موزون. ولكل من القسمين نواة وأدوات، فنواة الصورة الاستعارة، ونواة الإيقاع الوزن بمفهومه العام، القابل لاستيعاب كل صور التنسيق الصوتي العروضي وغير العروضي.

2 Catherine Kerbrat - Orecchioni. La connotation. P. 64J

3 قدم به كتاب: «Pour une théorie du discours poètique» Essai de séman-tique poétique. وهو كتاب مشترك بين مجموعة من الباحثين، ص١١.

4 نقصد:

Jean- Claude Coquet. ضمن مقاله: Poétique et linguistiquel

ضمن المرجع أعلاه P32، وفي كتابه: Sémiotique Littéraire. Jean- Pierre Dlarge. Paris. 1973

5 Vocabulaire de la stylitique: prosodie

6 بمعرفتنا للكلام غير الإيقاعي وهو «البسيط» نتعرف على ما ليس منه، وهو الكلام الموقع الذي يحتوي مؤالفة في مخالفة، ويبقى أن ندرس تجليات التفاعل بين العناصر ومدى تركيبها.

7 المناسبة المقصودة هي الملتقى الأول للشعراء العرب بتونس، وقد نشرت هذه المداخلة بمجلة فكر ونقد.

8 للمقارنة انظر: مدخل بنية اللغة الشعرية. لجان كوهن. ص ١٠-١٢، في محاولة لتحديد مجال المفهوم الحالي للشعر كظاهرة وصفة، انتهى جان كوهن إلى أن الشعر، باعتباره عملا لغويا قابلا للتحليل في مستويين: صوتي ودلالي. ومن ثم فإن الشعر قابل للإنتاج نظريا على أي من المستويين أو باجتماعهما. أما من حيث الواقع والممارسة فقد ظهرت أعمال «ذات اعتبار جمالي» في إطار ما عرف بقصيدة النثر. أما المقابل النظري الذي يمكن أن ندعوه قصيدة صوتية فلم ينتج عملا جيدا يمكن أن يعتد به. ومع ذلك فكيفما كانت قيمة ما ينتجه هذان المكونان منفردين، «فالثابت أنهما استعملا معا على الدوام، في التقليد الشعري الفرنسي، وأنهما عندما يوحدان امكاناتهما ينتجان هذه الأعمال التي يلتصق بها في أذهاننا اسم الشعر التصاقا مباشرا، مثل: أسطورة القرون، أو أزهار الشر. فهذه الأشعار التي تكون الفئة الثالثة هي التي تستحق أن نعطيها اسم «الشعر الصوتي- الدلالي» أو الشعر الكامل» (بنية اللغة الشعرية. ص ١٢).

9 INTRODUCTION A LA POESIE ORALE. P ١٥٧-١٥٦.

10 قـارن بما ورد عند بول زمطور PAUL ZUMTHOR في المرجع السـابق. ص. ١٥٩- ١٧٦.

11 ألفت كتبا وأنشئت مقالات كثيرة بهذا العنوان، منها: موسيقى الشعر. ت. س. إليوت، ترجمة: محمد النويهي. ضمن كتاب قضية الشعر الجديد. دار الفكر. وموسيقى الشعر لـ إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨. وموسيقى الشعر العربي، لـ شكري عياد (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة ١٩٧٨.

12 اعتمد التحليل بالنظر إلى المستويين الصوتي والدلالي من طرف البنيوية اللسانية كما سبق. وإذا رجعنا إلى البلاغة العربية القديمة وجدنا أكبر مشروعين بلاغيين فيها ينحوان أحد المنحيين: بلاغة متعددة المعاني ولا تعطي الأصوات إلا ما له بعد دلالي مثل التجنيس المستوفي، وهي التي حفظ لها عبدالقاهر الجرجاني وبلاغة تنطلق من الأصوات، قبل أن تضطر إلى التفتح على المعاني وهي التي حاولها ابن سنان الخفاجي في كتابه سر الفصاحة (انظر كتابنا: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. وانظر الأسس المذهبية للاتجاهين في كتابنا: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها (تحت الطبع).

13 نقد الشعر ٤٠.

14 انظر : Paul Zumthor. Introduction à la poésie orale.

15 إن أصحاب التفعيلة حين يتصرفون في المستوى المجرد التعبيري يتصرفون في مستوى أنساق يحكمها التاريخ داخل اللغة العربية نفسها، في حين يحتفظون للغة الفصحى بنسقها الصوتي. أما ثورة النثيرة على التفعيلة نفسها ورفضها المستوى المسطح نفسه فهو تمرد على اللغة، على إمكاناتها الموسيقية الخصوصية التي تميزها عن اللغات الأخرى أو عن الدوارج، وفي هذه الحالة سيكون من المجدي تكسير الإعراب وتشغيل السكون على أوسع نطاق، أو اللجوء إلى النبر والتكميل الشفهي، كما هي الحال في الزجل، وفي غير ذلك تبدو المهمة مستحيلة.

16 ينبني هذا التقسيم على تصور كنا بسطناه في مناسبة سابقة بعنوان: حوار المركز والهامش في الشعر العربي، حيث اعتبرنا الموشحات امتدادا للمفهوم القديم للرجز الذي كان يعتبر تليينا للشعر وهامشا يضم أشكالا عدة (الملتقى الشعري بفاس، ١٩٩٨)

17 الشعر العربي المعاصر في الكويت، معجم البابطين، ٣٩٥/٦.

18 لم نطلع على ديوانيه: «السقوط إلى الأعلى» ١٩٧٩. و«مسافات الروح». ١٩٨٥.

19 منها هذا المقطع الموجه «برقية من مخطوف كويتي إلى خاطفه»(ص٥):

«يا عدو البشرية. يا صنيع الهمجية...

يا بقايا آدمي

لفطنة الآدمية

خاطفي... يا أيها المخطوف من كل مزية

يا أداة الموت... يا طعنة حقد تترية

لست حرا ... أنت مخطوف معي في (الجابرية)
إنما واقعنا مختلف»... إلخ

20 واحدة منها متعددة البحور: متقارب/ رجز/ بسيط/رجز. مع تصرف في تنسيق الرجز.

21 وقد سهل كل من الوقيان والفايز مهمة الدارس: الأول بترتيب دواوينه تاريخيا وتقديمها نقديا، والثاني بترتيب دواوينه تاريخيا وموضوعيا، فهى ليست مجاميع بل تجارب. أما شعر أحمد العدواني فمهمة رصد تطوره صعبة إذ جُمع أكثره بعد وفاته دون اهتمام بالتصنيف التاريخي. ومع ذلك يمكن اعتبار الديوان الذي نشر في حياته منتخبات دالة على الخيط العام لتطور التجربة.

22 «المبحرون مع الرياح»، ٧.

23 لم تسمح ظروف إعداد هذا البحث بالاطلاع المباشر على كل أعمال الشاعرة (...)، ولها غير ما ذكر: «فتافيت امرأة» ١٩٨٦. «في البدء كانت الأنثى» ١٩٨٨، «قصائد حب»، «آخر السيوف»، «امرأة إلى ساحل»، «حوار الورد والبنادق» ١٩٨٩. «برقيات عاجلة إلى وطني» ١٩٩٠. (معجم البابطين، ومقتطفات من الشعر الكويتي)

24 هذا إلى حدود ديوان: «تسقط الحرب» ١٩٨٩. لم نتمكن من الاطلاع على كل دواوين الشاعر، ولذلك اعتمدنا على الإحصاء الذي قدمه سعد مصلوح في مقدمة: «تسقط الحرب». وقد غاب عن هذه المقدمة، كما غاب عنا ديوان: «كتابات فوق الأبواب القديمة»، وقد أعلن عنه في ظهر غلاف «ذاكرة الآفاق».

25 انظر مثالا لذلك قصيدتيه: إلى رفيقة العمر، وتأملات ذاتية. (أجنحة العاصفة. ص ٨ ، ١٢). ولعل الشاعر وضعهما في أول الديوان توجيها للقارئ.

26 ديوان: أجنحة العاصفة. ٨٦ -١٠٠. عدد أبياتها ٧٢ بيتا. وهي تجمع تأملات الشاعر ومواقفه من جوانب كثيرة من حياة الإنسان، وآلامه وما يعيش من مفارقات. وقد أطرت هذه التأملات بذلك العنوان الساخر (شطحات في الطريق) الذي يحاكي عناوين توجيهية من قبيل: معالم في الطريق.

27 لم نطلع بعدُ على شعر سليمان الفليج عدا مختارات، وهي إذ تشير إلى انتمائه إلى هذه الخانة لا تسمح لها بالحسم [...]

28 ديوان: عادت الأشعار (ص ١٣٥).

29 بيت من نجوم الصيف (ص ٩ و١٠) مؤرخ بـ ١٩٦٨.

30 سيأتي كشف مستوى من الانتظام في قصيدته: الجسد الآخر، نموذجا. وأجد في ديوانه خطاطة أو أرضية للحوار بين الشاعر والقارئ على مستوى الإيقاع والمعاني.

31 للشاعرة ديوانان آخران لم نطلع عليهما: «آخر الحالمين كان» ١٩٩٠، و«النخل والبيوت»، تحت الطبع. (انظر آخر ديوان: تغيب...).

32 للشاعرة مما لم نطلع عليه: في مرآتي يشتهين عصفور الذهب (١٩٩٦). صورة غارقة ـ تجارب في قصيدة الهايكو اليابانية، (ذكرت أنه تحت الطبع). انظر آخر: إن تغنت القصائد.

33 ليس النزوعُ النثري وليد اليوم بل يدخل في منطقة الصراع بين البنية ونقيضها على العموم، وبين البنية المتألية والبدائل النشيطة أو المنشطة. وبهذا المنطق فسر يوري

تينانوف والشكلانيون عامة فعالية الإيقاع وما يصيبه من تجديد. فلا خوف من الكونية ولا جدوى كبيرة من إسقاط الوصفات الجاهزة.

34 مع أن مفهومنا للنظم لا ينحصر في نظام البحور، فإن التزام أنساق مطردة الأبيات والقوافي هو مثاله النموذجي. وهو الذي استعمل فعلا في نظم المعارف الجاهزة، وفيه تظهر الضرورات بقوة وجلاء، كما سيأتي. وليس النظام التفعيلي مُحصنا من بساطة النظم والضرورات النظمية. ولكنه يتوافر على عناصر تعويضية تخفف من حدة بساطته وتجعل كشفها أكثر صعوبة.

35 شعر أحمد السقاف ص ٣١. وانظر أيضا قصيدة: يا فتاة الكويت. في ديوان نكبة الكويت. ص ٦١.

36 شعر أحمد السقاف (ص ٤٥٨ ـ ٤٥٩) ـ ١٩٤٤.

37 شعر أحمد السقاف (ص ٤٦٥ ـ ٤٧٤) ـ ١٩٤١.

38 جاء تحت العنوان: «مهداة إلى الأخ عبدالله العتيبي»، «الصمت مزرعة الظنون» (ص ٣١).

39 وعادت الأشعار (ص ٩٤ ـ ٩٧).

40 ومع هذا التخريج لصالح النص، فقد كان من المتوقع ـ لو بقي الشاعر في مستوى الرمز والكلمات العامة (الرئيس بدل المدير مثلا) ـ أن ينتقل المتلقي تلقائيا من أجواء القديم إلى زحمة الحديث، ويُسقط ذاك على هذا مستشعرا نشوة الاكتشاف.

41 ولعل هذا ما جعل سالم خدادة يقول: «ومن الملحوظ أن قصيدة الشطرين – القصيدة العمودية – عادت قوية، ولكنها القصيدة العمودية الجديدة، أي التي تعبر عن الرؤى الجديدة، وإن حافظت على تقاليد الوزن القافية». (الشعر العربي المعاصر في الكويت. معجم البابطين ٦٣٩٥). ولعل هنا التباسا بين الموضوع والرؤية.

42 مبارك بن شافي الهاجري. نزيف أغسطس. (ص ٦٧ و٦٨).

43 الصمت ٣٣. ولا بد من أن نشير إلى أن توفق النظم في «سبك» المعاني في المسار البديعي المشار إليه مرتبط بالمعاني المفردة المؤداة في أقل ما يمكن من الأبيات. انظر حلبة الكميت، مثلا، كما أن هذا المنحى ارتبط بالسخرية والهزل في الغالب.

44 الصمت: (ص ٢٢).

45 الصمت (ص ٤٢-٤٣).

46 ديوان: لمسات ضوئية (ص ٥٢).

47 رفيقة دربي (ص ٨٨ ـ ٨٩). وقد صرح في مقدمة الديوان بأن الأمر يتعلق بـ «خواطر شعرية أكثر منها شعرا».

48 اعتبرنا النقطة الوحيدة الموجودة في النص (وهي بعد كلمة «قمري») علامة على الفرق بين مقطعين، يرجع ذلك الفرق الكبير بين بنية الجزأين اللذين تفصل بينهما.

49 INTRODUCTION A LA POESIE ORALE ص ١٥٩ ـ ١٧٦.

50 من كبار الشعراء الذين حققوا لشعرهم مستوى أعلى من قابلية الغناء نزار قباني.

51 أوشال ٥٢٠.

52 طائر البشرى ١٥٥. وهذا الديوان حلقة من سلسلة دواوين بعنوان: أغاني الوطن.

53 انظر قصيدة «غضب» مثلا (طائر البشرى ١١٩).

54 انظر قصيدة «الله أكبر» مثلا (طائر البشرى ٤٥).

55 أوشال ص ٢٩٩.

56 وقد سعت «صورة المرأة» المرافقة للقصيدة (في الديوان) إلى الاقتراب من هذا الطيف المتسارع من خلال الأمواج الضوئية (أو الصوتية) المنتشرة من خيال المرأة/الصورة.

57 ولا بد من التنبيه هنا إلى صعوبة التحكم في زمام الثقافة المتوازية والصمود أمام إغرائها، فليس التنافر وحده ما يفسد إستراتيجية الإيقاع الكلاسيكي (المنتظم)، بل تفسدها أيضا المبالغة في التوازن مبالغة تلغي العروض وتضعف القافية (وجود قواف داخلية كثيرة). ومن ذلك نثرية الرجز والموشحات على الرغم من قوة كثافتها الصوتية. لقد نشأت داخل العَروض نفسه أنساق شبه منتظمة مثل التسميط... انتهت إلى الموشحات وهي أنساق نازعت القصيد سلطته وقللت من هيبته.
فمن الطريف أن النزوع إلى التنافر المشاكس قد رافقه نزوع نحو التجانس الملغز، ورمز الظاهرتين هو أبو العلاء المعري نفسه الذي أوصل الأمور كلها إلى حدود الانفجار.

58 انظر تحليلنا لقصيدة الخنساء... في تحليل الخطاب الشعري ص ١٩٠. وقد قدمناه بهذه الفقرة: «كثيرا ما يتخذ الشعراء، خاصة في القصائد الغنائية القصيرة والمقطوعات، أو في مقاطع من قصائدهم، نواة صوتية هي في الغالب النواة الدلالية للمقطوعة، وتمتد الأصوات والدلالات المتفرعة منها في جنبات المقطوعة، أو في أبيات عدة منها في شبكات ذات أبعاد أفقية وعمودية.
وهذه الظاهرة أكثر وقوعا في قصائد الفقد (الرثاء ، الغزل...إلخ)، حيث يلعب التكرار دورا بنائيا في المستويين الصوتي والدلالي.
وتتوالد المعاني انطلاقا من نواة محددة توالد اشتقاق (اشتقاق بعض الكلام من بعض)، وتوالد ترميز (في مستوى الرمزية الصوتية).
وكان ديك دو فو كيير تحدث عن «الكلمةالمولدة للتناغم»، وهي كلمة تخضع الكلمات الثانوية المجاورة لها لتبعية دلالية وصوتية. (Traité général. P.220 نقله كوتييه في Systéme. P45. والحاشية ١٢و ١٣).

59 وهناك إيهام دلالي/صوتي: «مطايا» تتطلب «مطاعم»، فانزاح عنها الشاعر إلى «مطامع». ولولا تأكيد المقاطع اللاحقة على المطامع لظن القارئ أن الأمر يتعلق بخطأ مطبعي.

60 ذرى الأعماق ص ١٢١ ، ١٢٢ (مؤرخة ١٩٨٣).

61 تبدو الفاءُ في: «فباسم»، زائدة من أجل الوزن

62 وهذا الذي نتحدث عنه غير التشكيل البصري للنصوص، ولا ينظر إلى البياض في حد ذاته.

63 عنوان فصل من كتابنا: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية.

64 تغيب... فأسرج خيل ظنوني. ٥٤

65 المقطع الأول من قصيدة بعنوان: من سفر الحداثة. ديوان: مجرة الماء. ص ٤٧.

66 «أيكون الغياب، إذن شهوة للعذاب؟».

67 تغيب... فأسرج خيل ظنوني ـ ٣٧.

68 البحر يستدرجنا... للخطيئة. ص١١٥.

69 تسقط الحرب ـ ٢٣.

70 ذاكرة الآفاق، ص٧٨.

71 خليفة الوقيان، الخروج من الدائرة، قصيدة: تعويذة في زمن الاحتضار ص١٥.

72 انظر قصيدة: عالم من هباء، لعلي السبتي... وعادت الأشعار، ص٣٧.

73 ديوان: تغيب... فأسرج خيل ظنوني ص ٢١، وقد أضفنا بعض الإجراءات الطباعية للتوضيح.

74 البحر يستدرجنا... للخطيئة، ص٧٣.

75 نفسه ص ٢٥ ـ ٣٦، يبدأ النص بتقديم يحدد الفضاء المسرحي بمكوناته: الزمان، المكان، المشهد، الجماهير... إلخ.

76 إن تغنت القصائد ص٢٩، ولهذا النزوع القصصي أصول في ديوانها الأول «هذيان الحلم»، وامتداد مبتسر في ديوانها الثالث: «قصائد في قفص الاحتلال».

77 بعد الانتهاء من إنجاز هذاالبحث قرأت في مقدمة الديوان (١٥) بقلم إدوار الخراط هذه العبارة: «ومع ذلك فإن هذه التعددية في الأصوات إنما تتجلى في الأكثر في «مضمون» أو في «رواية» الحدث النصي، أكثر من تجليها في تعدد أو تنوع «المعجم» اللغوي، أو الجرس أو الإيقاع الموسيقي، فهذه متقاربة أو متطابقة أو تكاد، وهو ما يخلق نوعا من اللبس أو القلق في البنية، لا الصوتية فحسب، بل في الرؤية كذلك».

78 أجنحة الرمال، ص٩٣ ـ ٩٤، وبعضها مصاحب بمؤشرات هيكلية (عناوين داخلية: كلمة «خاتمة» في آخر هذه القصيدة، مثلا).

79 أجنحة الرمال، ص ٣٦ ـ ٣٨، مؤرخة بـ ١٩٨٥.

المراجع

١- المتن الشعري

الخالدي، إبراهيم

أ- دعوة عشق للأنثى الأخيرة، الكويت، ١٩٩٤.

ب- عاد من حيث جاء، الكويت ١٩٩٧.

الخليفي، سليمان

ذرا الأعماق، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨٤.

الرشيد، يعقوب عبدالعزيز

أ- غنيت في أملي، ١٩٩٣، دون ذكر الناشر.

ب- رفيف الجراح، دار الأخطل الصغير، بيروت ١٩٩٧.

الزيد، خالد سعود

أ- صلوات في معبد مهجور، مكتبة الأمل، الكويت ١٩٧٠.

ب- ديوان كلمات من الألواح، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨٥.

ج- بين واديك والقرى، شركة الربيعان، الكويت ١٩٩٢.

السالم، فوزية شويش

إن تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي، سلسلة شرقيات، (٣١) ، ١٩٩٧.

السبتي، علي

أ- بيت من نجوم الصيف، ط٢، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨٢.

ب- في الهواء الطلق، دار السياسة ١٩٨٠.

ج- وعادت الأشعار، الكويت ١٩٩٧.

السبتي، هاشم

ليالي الألم، دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٢.

السبيعي، يعقوب

أ- إضاءات الشيب الأسود، طبع بدعم المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٩٧.

ب- الصمت مزرعة الظنون، ط١، مؤسسة الرياضي للطباعة العامة، ١٩٨٩،

السريع، عبدالله

رفيقة دربي، نواكشوط، ١٩٩٧.

السقاف، أحمد

أ- شعر أحمد السقاف، من دون تاريخ النشر ومكانه،

ب- نكبة الكويت، دار قرطاس، الكويت، ١٩٩٦.

السنعوسي، هيفاء محمد

مقتطفات من الشعر الكويتي ١٩٩٥، دون ذكر الناشر ومكان النشر.

الصباح، سعاد عبدالله المبارك.

أ- إليك يا ولدي، دار السلاسل، ط٢، الكويت ١٩٨٥،

ب- أمنية، دار السلاسل، ط٣، الكويت ١٩٨٥،

العتيبي، عبدالله

أ- مزار الحلم، توزيع شركة الربيعان، ١٩٨٨.

ب- طائر البشرى، (لم يذكر الناشر). ١٩٩٣

العثمان، ليلى عبدالله

همسات، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢.

العدواني، أحمد (أحمد مشاري العدواني).

أ- أجنحة العاصفة، ط١، شركة الربيع، الكويت ١٩٨٠.

ب- أوشال، إعداد خليفة الوقيان وسالم عبدالله خداده، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٦.

العندليب، عبدالعزيز

أ- شهداء الكويت. ج١. شركة مطابع محيمد العالمية، الكويت، ١٩٩٧.

ب- أهازيج كويتية، الكويت، ١٩٩٨.

الفايز، محمد

أ- تسقط الحرب، دائرة النشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٩.

ب- ذاكرة الآفاق، شركة الربيعان، الكويت، ١٩٨٠.

القريني، جنة

أ- من حدائق اللهب، شركة الربيعان، الكويت، ١٩٨٨.

ب- الفجيعة، ١٩٩١، دون ذكر لمكان الطبع.

الهاجري، مبارك بن شافي.

نزيف أغسطس، شركة شبه الجزيرة، الكويت، ١٩٩٤،

الوقيان، خليفة

أ- المبحرون مع الرياح، شركة الربيعان، ط٢،الكويت، ١٩٨٠.

ب- تحولات الأزمنة، مكتبة دار العلوم، الكويت، ١٩٨٣.

ج- الخروج من الدائرة، شركة الربيعان، الكويت، ١٩٨٨.

د- حصاد الريح، مطبعة مقهاوي، الكويت، ١٩٩٥.

هـ- ديوان خليفة الوقيان، مختارات دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦،

برسلي، خزنة

أزهار أيار، من دون تاريخ ولا مكان النشر.

عالية، شعيب

عناكب ترثي جرحا، منشورات عالية، الكويت١٩٩٣.

علي، حسين محمد

لمسات ضوئية، دار قرطبة، الكويت ١٩٩٧.

غنيمة، زيد الحرب

أ- قصائد في قفص الاحتلال، مطابع الخط، الكويت، من دون تاريخ.
ب- أجنحة الرمال، مطابع الخط، الكويت ١٩٩٣.
د- هديل الحلم، ساعد في طباعته المجلس الوطني للثقافة الكويت، ١٩٩٣.

فاضل، خلف

٢٥ فبراير، الشركة العصرية للطباعة، الكويت ٢٠٠٠.

مفرح، سعدية

تغيب... فأسرج خيل ظنوني، دار الجيل، ١٩٩٤.

مهنا، نشمي

البحر يستدرجنا... للخطيئة، دار الفارابي، بيروت ٢٠٠١.

إدريس، نجمة

أ- الإنسان الصغير، ١٩٩٨ (دون ذكر للناشر).
ب- مجرة الماء، نشر المدى، ٢٠٠٠.

٢ - الخلفية النظرية

المؤلفات التالية لصاحب هذه الدراسة محمد العمري، وما تحيل عليه:

١- «تحليل الخطاب الشعري؛ البنية الصوتية في الشعر»، الدار العالمية، الدار البيضاء ١٩٩٠.

٢- «الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية»، ط٢، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت٢٠٠١.

٣- «بنية التوازن والتقابل: قراءة في البلاغة العربية».
مجلة كلية الآداب بفاس، العدد٩، ١٩٨٧(أعمال ندوة).

٤- «مسألة الإيقاع في الشعر الحديث مفاهيم وأسئلة».
نُشِرَ ضمن أعمال الملتقى الشعري الأول، المنظم بتونس بين ٢٣-١٩٩٧/٩/٢٥،
ظهر في مجلة فكر ونقد بالرباط، (ع١٨) ، ١٩٩٩.

٥- الإيقاع تنظيرا وممارسة في أعمال محمود المسعدي.
منشور ضمن أعمال ندوة تكريم الأستاذ محمود المسعدي بكلية الآداب، منوبة بتونس ١١ - ١٩٩٧/١٠/١٢. تنظيم ونشر مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله، تونس ١٩٩٧.

استدعاء التراث في الشعر الكويتي: المصادر - الصيغ - الدلالات

أ. د. علي عشري زايد (*)

توطئة نظرية:

«استدعاء التراث» مصطلح أدبي ونقدي شاع في أدبنا ونقدنا المعاصرين، وقد ارتبط بهذا المصطلح ودار في فلكه مجموعة من المصطلحات وثيقة الصلة به، وتعد كل هذه المصطلحات تجليات لظاهرة استدعاء التراث التي يعبر عنها المصطلح الأساسي. ومن أكثر هذه المصطلحات ذيوعا ودورانا على أقلام النقاد مصطلحا «توظيف التراث» و«التناص»، والمصطلح الثاني من هذين المصطلحين ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertextualité أو الإنجليزي Intertextuality، الذي يعد في أحد مفهوماته المتعددة صورة من صور استدعاء التراث. وأقل من المصطلحين السابقين شيوعا من المصطلحات المرتبطة بظاهرة استدعاء التراث مصطلحا «تسجيل التراث» و«تفسير التراث»، وكل هذه المصطلحات – حين تستخدم في المجالين الأدبي والنقدي – تعد صورا وتجليات لظاهرة استدعاء التراث.

واستدعاء التراث في مجال الشعر يعني في أبسط مدلولاته انعطاف الشاعر على تراثه، وعودته إليه ليستمد منه معطيات يستعين بها في بناء قصيدته، سواء على مستوى بنيتها الدلالية أم بنيتها التشكيلية، وسواء ظلت هذه المعطيات محتفظة بدلالتها التي حملتها في التراث أو أضفى عليها الشاعر دلالات معاصرة مستوحاة من دلالتها التراثية، وقد خص كل مسلك من هذه المسالك بمصطلح خاص من بين المصطلحات التي سبقت الإشارة إليها،

(*) من مواليد ١٩٣٧.

- ليسانس دار العلوم – جامعة القاهرة وماجستير في البلاغة والنقد عام ١٩٦٨، ودكتوراه في الأدب المقارن من الكلية نفسها عام ١٩٧٤.
- رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم من عام ١٩٩٢ إلى العام ١٩٩٨.
- أستاذ البلاغة والنقد الأدبي من ١٩٨٦ إلى الآن.
- تولى منصب عميد كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية بإسلام أباد منذ عام ١٩٨٢– ١٩٩٢م.
- له ١٦ بحثا علميا منشورة في حوليات جامعية، ومجلات ثقافية في مصر، الكويت، ليبيا، الجزائر. من تلك الأبحاث: من تراثنا الشعري، توظيف التراث في شعرنا العربي المعاصر، البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية، البعد التراثي للهوية القومية في الشعر العربي المعاصر... وغيرها.
- من أهم مؤلفاته: البلاغة العربية: تاريخها، مصادرها، مناهجها، قراءات في الشعر العربي المعاصر، الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي، قصص الحيوان بين الأدب العربي والآداب العالمية – دراسة مقارنة. دراسات نقدية في شعرنا الحديث (٢٠٠٠م).

خاصة المسلكين الأخيرين الخاصين بالدلالة التي يحملها المعطى التراثي المستدعى. وقد اختص المسلك الذي يحمل فيه هذا المعطى دلالة معاصرة بمصطلح «توظيف التراث»، على حين اختص المسلك الذي يظل فيه المعطى التراثي محتفظا بدلالته التراثية الأصلية بمصطلح «تسجيل التراث». على أن هذين المصطلحين، بالإضافة إلى كونهما يمثلان مظهرين مختلفين من مظاهر استدعاء التراث، فهما في الوقت ذاته يمثلان مرحلتين مختلفتين من مراحل تطور هذه الظاهرة.

ويعد تسجيل التراث أو استدعاؤه من منظور تسجيلي أقدم صورة من صور علاقة الشاعر بموروثه، حيث ترجع إلى العصور الأولى للأدب العربي، وقد أخذت هذه الصورة تجليات كثيرة يجمع بينها جميعا أن العنصر التراثي المستدعى يظل فيها محتفظا بدلالته الأساسية، وأحيانا كثيرة بصيغته اللغوية، وقد أخذت هذه التجليات في نقدنا القديم مصطلحات مختلفة، مثل «الاقتباس» و«السرقات الأدبية» و«التشطير» و«التربيع» و«التخميس» و«المعارضة» و«المديح النبوي» واتخاذ أحداث التاريخ مادة للإبداع الشعري، إلى غير ذلك من مسالك استدعاء الشاعر لموروثه.

أما الصيغة الثانية، وهي التعامل مع الموروث من منظور توظيفي، فهي أحدث كثيرا من الصيغة الأولى، حيث لا يتجاوز عمرها نصف القرن على الأكثر، وتقوم هذه الصيغة على أساس توظيف العناصر التراثية المستدعاة في إنتاج الدلالة المعاصرة إما عن طريق اتخاذها رموزا لأبعاد الرؤية المعاصرة، وإما عن طريق توليد مفارقات تصويرية بينها وبين ما يقابلها في الواقع المعاصر، وإما عن طريق استخدامها عناصر في البنية التشكيلية للقصيدة. وقد ارتبطت هذه الصيغة بالحركات الشعرية الحديثة التي عرفها شعرنا العربي منذ بداية النصف الثاني من القرن الماضي. وهذه الصيغة تعد هي الأقرب إلى منطق الإبداع الفني، والأكثر إثراء للتراث حيث لا تقف عند حدود استعادة هذا التراث وإحيائه، وإنما تتجاوز ذلك إلى إثرائه برؤى جديدة، واكتشاف ما فيه من قيم روحية وفنية قادرة على البقاء والتجدد.

مصادر التراث وعناصره

لا أشك في أن اتكاء الشاعر على موروثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفردا على عكس ما ثرثر به الشعراء والنقاد الحداثيون من أن ارتباط الشاعر بالموروث يقضي على أصالته، وهذا ما أدركه الشاعر الناقد ت. س. إليوت الذي كان له تأثيره الكبير في كل حركات التجديد الرائدة في شعرنا ونقدنا العربيين منذ أكثر من نصف قرن، وعبر عنه منذ أكثر من ثمانين عاما في مقالته عن

التراث والموهبة الفردية التي نشرها عام ١٩١٩[1]. وفي هذه المقالة يؤكد إليوت أن أفضل ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل أصالة وتفردا هي تلك التي يثبت أسلافه الراحلين خلودهم، وأن الشاعر ليس له قيمة كاملة في ذاته، وإنما يستمد جزءا كبيرا من هذه القيمة من صلته بالأسلاف.

ولا شك في أن أصالة الشاعر وتفرده يزيدان بمقدار غنى التراث الذي يعتمد عليه ويربط أسبابه به، وصحيح أن التراث الإنساني كله ملك للشاعر ينهل من كنوزه ما يشاء، ولكن صحيح بالقدر نفسه أن تراثه الحقيقي الذي يكسبه اعتمادا على أصالته وتفرده وهويته الأدبية الخاصة هو تراث أمته، فالتراث بالنسبة للشاعر الكويتي هو التراث العربي والإسلامي، وقد وجد هذا الشاعر بين يديه تراثا وافر الثراء متنوع المصادر فعكف عليه يمتاح من كنوزه ما يثري به تجربته ويؤكد به أصالته. ومصادر التراث بالنسبة للشاعر العربي كثيرة، ولعل أهمها: المصدر الديني، والمصدر التاريخي، والمصدر الصوفي ذو الصلة الوثيقة بالمصدر الديني، والمصدر الأدبي، والمصدر الأسطوري، والمصدر الشعبي. ولكن أكثر اعتماد الشاعر الكويتي كان على المصدر الديني، حتى أن عددا من الشعراء الذين شاع في شعرهم استدعاء الموروث انحصر أو كاد في هذا المصدر، ومن هؤلاء الشعراء أحمد مشاري العدواني، وخليفة الوقيان، وخالد سعود الزيد، وجنة القريني، ومحمد الفايز، ونجمة إدريس، فضلا عن الرواد الأوائل من ممثلي الاتجاه الكلاسيكي في الشعر الكويتي المعاصر، ابتداء بالسيد عبدالجليل الطباطبائي باعث النهضة الشعرية في الكويت منذ أكثر من قرن ونصف، ومرورا بخلفائه في حمل راية هذا الاتجاه من أمثال عبدالله الفرج وصقر الشبيب وفهد العسكر وعبدالله سنان وعبدالرزاق البصير. وقد انحصرت علاقة هؤلاء بالتراث في صيغة الاستدعاء التسجيلي أو ما يمكن أن نعبر عنه بصيغة «تسجيل الموروث» أو «التعبير عنه» وكانت أكثر تجليات استدعاء التراث بروزا في نتاج شعراء هذا الاتجاه هو المديح النبوي، على حين تجاوزت علاقة الشعراء، الذين يمثلون الاتجاهات التجريدية بمختلف صورها، بتراثهم هذه الصورة التقليدية من صورة العلاقة بالتراث إلى صورة «الاستدعاء التوظيفي»، أو ما يمكن أن نعبر عنه بصيغة «التعبير بالموروث»، بمعنى استخدامه للتعبير عن رؤى وتجارب معاصرة بأي أسلوب من الأساليب التي سنتحدث عنها بعد قليل[2].

وأول من نلمح لديه تجليات استدعاء التراث في صيغته التسجيلية هو السيد عبدالجليل الطباطبائي (١٧٧٦ - ١٨٥٣)، الذي استقر في الكويت منذ عام ١٨٤٣ إلى أن انتقل إلى رحمة ربه[3]، وكانت أبرز هذه التجليات قصيدة

المديح النبوي، وهذه القصيدة كانت تدور في مجملها حول المعاني التقليدية الموروثة في المديح النبوي، من مثل:

هو العـــروة الوثقى لمســـتـــمـــسك بهـــا
هو الكاشف الغـــمـــاء والكرب مـــشـــتـــدُّ

مـــلاذ الورى مـــهـــمـــا عـــرى مـــثـــقل الورى
وللفـــقـــرا داني القـــرى ســـيـــبـــه مـــدُّ

نبـي ســـمـــا أن يُســـامـى مـــقـــامـــه
وليس يداني مـــجـــده المنتـــقى مـــجـــدُ

بل إن الشاعر يستدعي حتى البناء الموروث لقصيدة المديح النبوي، من بدئها بالغزل والحنين إلى مغاني الأحباب، حيث يبدأ القصيدة السابقة بقوله:

لذكـــر الحـــمى يشـــتـــد بالوامق الوجـــد
فـــقل لي مـــتى يبـــدو لي العلم الفـــردُ

أحـــــــــسن إلى بان اللوى، وطويلع
ومن بانٍ عن مـــغناه غـــيّـــره البـــعـــد

وقبل أن نتحدث عن استدعاء التراث الديني – وغيره من التراثات – من منظور توظيفي لدى الشعراء الكويتيين الذين شاعت في أشعارهم هذه الصورة من صور الاستدعاء، نود أولا أن نشير إلى أهم العناصر التراثية التي دأب هؤلاء الشعراء على استدعائها، ويأتي في مقدمة هذه العناصر: الشخصية التراثية، والنص التراثي، والحدث التراثي، والمعجم التراثي، والجو التراثي العام(٤). وكثيرا ما يمزج الشاعر بين عنصرين أو أكثر من عناصر التراث المستدعى في القصيدة الواحدة.

صيغ التوظيف التراثي ودلالاته ومصادره

١ - المصدر الديني:

يتراوح التوظيف التراثي ما بين استخدام العنصر الموظف في تشكيل صورة شعرية جزئية، وتوظيفه إطارا عاما لرؤية شعرية متكاملة، قد يضم في داخله مجموعة من العناصر التراثية الأخرى، وما بين هذين الطرفين هناك صيغ أخرى للتوظيف، مثل توظيف العنصر التراثي للتعبير عن محور من محاور الرؤية الشعرية وبعد من أبعادها. وقد يستعير أكثر من شاعر عنصرا تراثيا واحدا ويوظفه كل منهم بطريقة مختلفة عن الآخرين، وبدلالة مختلفة كذلك؛ ففي قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح» للشاعر أحمد مشاري العدواني(٥)، وهو واحد من أكثر الشعراء الكويتيين استدعاء للموروث من منظور توظيفي وأبرعهم في الوقت ذاته، يستدعي الشاعر شخصية نوح عليه

السلام وتراثاته، خاصة حادثة الطوفان ليتخذها إطارا عاما لقصيدة يدين فيها الواقع الحضاري والسياسي للأمة (وتلك دلالة ولع الشعراء بتوظيف ظاهرة التراث للتعبير عنها)، وهو يرمز بسفينة نوح في القصيدة إلى الأمة، أو إلى حضارتها المشرفة على الغرق بعد أن ضلت الطريق القويم:

وأصبحت تدور في أضاليل الغيوم

وعصفت بها الرياح

تمزق الشرع، تنقض الألواح

واضطرب السكان في يد الريان

ويدعم الشاعر العنصر الأساسي المستدعى، وهو هنا شخصية نوح عليه السلام بمجموعة من العناصر التراثية الأخرى المرتبطة به، مثل النص القرآني، حيث يستدعي الآية الكريمة التي وردت على لسان نوح عليه السلام في دعوة قومه إلى ركوب السفينة (**وقال اركبوا فيها بسم الله مجراها ومرساها**) (هود: ٤١) ليوظفها في توليد مفارقة تصويرية بين سفينة نوح الحقيقية وسفينة نوح الرمز، فإذا كانت السفينة الحقيقية (بسم الله مجراها ومرساها) فإن السفينة الرمز:

تخبط في الطريق لا تملك مجراها ومرساها

وسلمت زمامها إلى تصاريف الغيوب تتولاها

وكل خطوة متاهة لها في لجج لا تبلغ الظنون مغزاها

ومن العناصر الجزئية التي يدعم بها الشاعر العنصر الأساسي المستدعى شخصية ابن نوح الذي رفض دعوة أبيه له لركوب السفينة و(**قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين**) (هود: ٤٣). ويرمز به الشاعر إلى الخارجين على وحدة الصف أملا في النجاة الفردية، دون أن يدركوا أن هذا الخروج سبيل إلى الهلاك، وأنه لا سبيل إلى النجاة سوى الاعتصام بحبل الله ووحدة الجماعة:

مثل ابنك المسكين

أفزعه الطوفان، فاستولى على أعصابه الخبل

فكان من المغرقين

ولو درى الطوفان كالزلزال

يأتي على الجبال

يذرها هباء

لم يعص للحق نداء

ووجد النجاة في حمى الفلك الأمين

وواضح أن الفلك هنا مقصود به الفلك الحقيقي الذي هو مأوى، وليس الفلك الرمز المشرف على الغرق. وفي ختام القصيدة يستغيث الشاعر بنوح «سيد الربابنة» ليدرك الأمة - التي يرمز إليها بالسفينة - قبل أن تغرق، وتتكرر صرخة الاستغاثة بنوح على امتداد القصيدة سبع مرات، منها ثلاث مرات في نهاية القصيدة:

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا

وفي قصيدة «تسابيح» للشاعر خليفة الوقيان(٦) - وهو بدوره واحد من أبرع الشعراء الذين استدعوا التراث من منظور توظيفي - يستدعي الشاعر - من بين عدة عناصر تراثية يستدعيها - شخصية نوح وابنه وقصة الطوفان الذي غمر كل الوديان، وتأتي السفينة التي تحمل من كل زوجين اثنين، ولكن ابن نوح الذي يطلق عليه الشاعر اسم «كنعان» يجنح ولا يركب في السفينة مع أبيه، وإن كان الشاعر لا يركز على عصيان كنعان لأبيه ولا يبرزه وإنما يبرز ملاقاته السيل وحيدا:

يطفو حينا

يرسب حينا

وتمر الفلك فتحمل من كل زوجين اثنين

القوم، الخيل، الغزلان، الجرذان، الـ...

وتشق إلى الجوديِّ سبيلا

ويُغَيَّب في الموج الطامي كنعان

ربِّ إن ابني من أهلي

لا جبل يعصم من أمر الرحمن

ولعل الشاعر يرمز بشخصية كنعان إلى الشعب الفلسطيني الذي يواجه الطوفان منفردا، وإن كانت الدلالة الرمزية للشخصية تظل غائمة. وقد استدعى الشاعر القصة كما وردت في القرآن الكريم، واستدعى معها مجموعة من النصوص القرآنية لا على سبيل الاقتباس بل على سبيل الاستدعاء الحر، حيث حوّر في بعض هذه النصوص لتوائم السياق الموسيقي للقصيدة مثل: «وتفجرت الأرض عيونا» و«جبال من موج» «فتحمل من كل زوجين اثنين» «لا جبل يعصمني من أمر الرحمن» والآية الكريمة الوحيدة التي احتفظ بنصها القرآني ولم يدخل عليها أي تحوير هي قوله تعالى ﴿ربِّ إن ابني

من أهلي﴾ (من الآية ٤٥ من سورة هود) وذلك لمواءمة السياق الموسيقي للقصيدة لها.

والشاعر يستدعي في القصيدة ذاتها مجموعة من التراثات الدينية القرآنية، يبدؤها باستدعاء شخصية عيسى عليه السلام استدعاء سريعا: إن عيسى ابن مريم كان عليما حكيما، وكان بما ينفع الناس أدرى، ثم يستدعي بعدها الآيتين الكريمتين: **﴿وضرب الله مثلا قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان، فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون﴾** (النحل: ١١٢) **﴿وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا﴾** (الإسراء: ١٦) ويحور الشاعر في الآيتين الكريمتين ويمزج إحداهما بالأخرى، ليشكل من خلالهما صورة عامة يعبر بها عن أحد محاور رؤيته في هذه القصيدة المتعددة المحاور:

إنها قرية فاسقة

كان يأتي لها رزقها رغدا

حينما أمرّت مترفيها

ثم شاع بها الفسق، حلّ العذاب، نعى ربها بغتة مفسديها

وفي المقطع الأخير يعود الشاعر إلى استلهام أبياته من الآيات القرآنية الكريمة: **﴿يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد﴾** (ق: ٣٠)، **﴿فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة﴾** (البقرة: ٢٤)، و**﴿يا أيها الذين آمنوا قوا أنفسكم وأهليكم نارا وقودها الناس والحجارة﴾** (التحريم: ٦)، **﴿ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد﴾** (ق: ١٨)، وهو يوظف كل هذه الآيات الكريمة بعد مزج بعضها ببعض في التعبير عن محور آخر من محاور رؤيته الشعرية، وهو كبت حرية الرأي وقمع أي صوت يحاول كشف المظالم التي ترتكب، وهو يبدأ المقطع بصورة يوظف فيها المثل المشهور الذي يعبر عن عدم القدرة على الكلام مع ضرورته «في فمي ماء»:

في فمي جرعة الماء تنمو، تزيد

وعلى جانبيّ لظى النار يصرخ هل من مزيد

نحن والصخر كنا الوقود

نحن والصخر نبقى الوقود

ما تلفظُ من كلمة أو تزيد

فعليها رقيب عتيد

وفي قصيدة أخرى يوظف الشاعر الموروث نفسه – وهو نوح وابنه وقصة الطوفان – في سياق دلالي مختلف تماما، حيث يستدعي في قصيدته «حلم»(٧)

قصة غرق ابن نوح بعد أن رفض الركوب في السفينة، مصرا على أن يأوي إلى جبل يعصمه من الماء، وهو يمزج هذه القصة بقصة التابوت الذي وضعت أم موسى ابنها فيه ثم قذفته في اليم، والشاعر يمزج بين القصتين وما ارتبط بهما من نصوص قرآنية ليشكل منهما صورة شعرية يعبر بها عن محور من محاور رؤية شعرية ذاتية قوامها تصوير تجربة حب حسية تدور حول تصوير المفاتن الحسية للمحبوبة، ومطاردة هذه المفاتن له، وحلمه بأن يستحوذ يوما عليها، وهربه الدائم من هذا الحلم الذي لا يستطيع تحقيقه:

والليل الممتد بلا أسوار يطحنني، يقذفني في اليم بلا تابوت

وبلا أشرعة، يتناءى الشاطئ، يخنقني الطوفان

لا عاصم من أمر الحلم سوى جبل الحلم المدفون

ويبقى أن نشير إلى افتقاد التلاؤم بين جلال التراث المستدعى ومادية السياق الدلالي للتجربة الحسية التي يعبر الشاعر عنها.

وتعد شخصيات الرسل عليهم السلام أكثر الشخصيات الدينية شيوعا في الشعر الكويتي، وهذا أمر طبيعي لأنها أهم الشخصيات الدينية، على أن استدعاءها يرتبط دائما باستدعاء بعض النصوص القرآنية، أو الأحداث التي ارتبطت بهذه الشخصيات على نحو ما رأينا في النماذج السابقة.

ومن شخصيات الأنبياء التي وردت في أكثر من قصيدة كويتية شخصية يوسف عليه السلام وإخوته وتآمرهم عليه وادعائهم أن الذئب قد أكله، وقد استدعاها شاعران ليوظفاها إطارا لرؤية شعرية، وأول الشاعرين الشاعر محمد الفايز الذي استدعاها في قصيدة بعنوان «القميص والدم الكذب»[٨]، ليوظفها في التعبير عن أن الخطر علينا يأتي منا، وأن كل ما تعانيه أرضنا من دمار وخراب وسيطرة للأعداء علينا نحن سببه، والسياق الدلالي في القصيدة يتخذ مسارين مختلفين؛ أولهما تصوير ما حاق بنا من شرور وما أحدثه الأعداء في أرضنا من خراب:

على الأرض مرمية يا سطوح

على النار محذوفة يا سفوح

ويا جبل الزهد والنحل قوّسك الحزن، لا عسلا في الخوابي

ولا سامرا في الروابي

أما المسار الثاني فيؤكد أن العدو ليس هو المسؤول عن كل ما حلّ بنا من سقوط وضعف، وإنما نحن المسؤولون، وعلى الرغم من أن عنوان القصيدة يدور حول قصة يوسف وإخوته، فإن الشاعر لا يستدعي القصة إلا في بيت واحد أو بيتين على امتداد القصيدة الطويلة، ولكن هذا الاستدعاء السريع

يبسط ظله على القصيدة كلها:

ويتضح الأمر، ينكشف السر، إن دماء القميص ملفقة الكيد، والذئب منها براءُ وإن الجناة هم الإخوة الأتقياءُ.

وهذا الاستدعاء لا يبسط ظلاله على السياق الدلالي وحده، وإنما يبسطه أيضا على السياق التشكيلي فكل الصور مستمدة من المجال ذاته:

ومن قبل أن يعلنوا الحرب كنتم حروبا
على بعضكم، ثم صرتم شعوبا
وكانوا يسيرون سير النعاس ببلدانكم، أو يدبون فيكم دبيبا
لقد وجدوا أرضكم توقد النار، فاستوقدوها
ولما استضاءوا بها أشعلوها بكم، أو بكم جددوها

فكل هذه الصور والرؤى مولدة من ذلك الاستدعاء السريع لقصة يوسف وإخوته، على الرغم من عدم التصريح بها في أي صورة.

أما الشاعر الثاني الذي استدعى شخصية يوسف عليه السلام وقصته مع إخوته فهو الشاعر أحمد السقاف، الذي استدعاها استدعاء يقف على مشارف التسجيل ولكنه لا يقع فيه، أو إذا شئنا الدقة قلنا إنه يوظفها في المنطقة الفاصلة بين التسجيل والتوظيف، وذلك في قصيدته «إخوان يوسف»[٩]، التي كتبها ليدين من خلالها احتلال الكويت من إخوان لها، والقصيدة تبدأ بداية توحي بأن الاستدعاء سيسير في اتجاه تسجيلي:

تذكرت حين أردت الكتابة
مساء حكاية إخوان يوسف
وقد جف حبر اليراع المروع
ولم يبق في الفكر شيء يجمَّع
فقلت يلذ الحديث القديم
ففيه عظات تفيد الحليم
وتنفي عن النفس بعض الكآبة

وهي بداية توحي بأن الشاعر سيروي لنا هذه القصة لنستخلص منها العبر والعظات، وهو يفعل ذلك بالفعل حتى المقطع الأخير الذي يجنح فيه بالسياق جنوحا توظيفيا ملموسا، وإن لم يستطع أن يتحرر فيه تماما من أسر التسجيل:

لئن فرحوا باغتيال الحقيقة
فإن الحقيقة تأبى المات
وتأبى كما الشمس إلا الحياة

فهيهات تمنع عند الطلوع

وهيهات تحجب عند السطوع

وها هو يعقوب يطرد كربه

وها هو يوسف يشكر ربّه

وهي نهاية تقع كما أشرنا في المنطقة الوسطى بين التسجيل والتوظيف، فمن أراد أن يصنفها تحت الاستدعاء التوظيفي فسوف يجد من القرائن السياقية ما يسعفه، خاصة إذا أضفنا إلى هذه القرائن السياق العام الذي وردت فيه، والذي يعبر عنه عنوان الديوان: «نكبة الكويت».

وإذا كان المصدر الديني الذي يستمد منه الشعراء شخصيات الأنبياء هو المصدر القرآني المتمثل في القرآن الكريم، على نحو ما مر بنا في القصائد السابقة، فإننا نجد الشاعر علي السبتي يستدعي شخصية المسيح من الموروث المسيحي، وهو مولع باستدعاء هذه الشخصية حيث استدعاها أربع مرات. واستمد الملامح التي استدعاها منها في كل مرة من الموروث المسيحي، وهو يستدعيها لأول مرة على استحياء في ديوانه الأول «بيت من نجوم الصيف» استدعاء سريعا في صورة شعرية عابرة، في سياق يعبر فيه عن المعاناة الروحية التي لاقاها في غربة لم تدم أكثر من شهر عاشه في عالم يعيث فيه الفساد، وتنتشر فيه الشرور، وذلك في قصيدة تحمل عنوان «في سدوم»[١٠]، وهو يستدعي مدينة «سدوم» التي دمرها الله عقابا لأهلها على ما ارتكبوه من خطايا ليرمز بها إلى المدينة الحديثة، وما يتفشى فيها من شرور ومفاسد وخطايا، وخلال الشهر الذي قضاه في إسار هذه المدينة عاين صورا من هذه المفاسد:

شهر كألف عام

قضيته على موائد اللئام

مرّ بلا ابتسام

كنت هناك حيث يزرع الجذام

وحيث يصلب المسيح كل ليلة...

ولا شك في أن ملمح الصلب ملمح مسيحي أصيل من ملامح شخصية المسيح عليه السلام، ولكنه يشيع كثيرا في شعر شعرائنا المحدثين عموما، وقد استدعاه الشاعر ليعبر من خلاله عن مطاردة كل ما يمثل الخير في هذه المدينة الشريرة.

أما في ديوانه الثاني «أشعار في الهواء الطلق» فإن الشاعر يستدعي المسيح مرة أخرى بملامحه التراثية المستمدة من الإنجيل، وذلك في قصيدته

«مقاطع من قصائد منسية»[11]، التي يستدعي فيها كلمات المسيح التي قالها لبطرس في العشاء الأخير، حين قال المسيح لتلاميذه: «كلكم تشكون فيّ هذه الليلة» فأجاب بطرس وقال له: وإن شك فيك الجميع فأنا لا أشك فيك أبدا، قال له يسوع: «الحق أقول لك إنك في هذه الليلة قبل أن يصيح ديك تنكرني ثلاثا» (إنجيل متى، الإصحاح السادس والعشرون). وقد استعار الشاعر هذه الكلمات في إدانة إخوانه وأصدقائه الذين أخلص لهم ولكنهم لم يجازوه على حبه وإخلاصه إلا إنكارا ونسيانا:

ها أنتمُ أنكرتموني قبل أن يصيح ديك

فكيف عندما يصيح الديك

«مع الأسفْ حَبُيتْ»

« مع الأسفْ ضحُيتْ»

وهل يفيد الأسف

مع العيون الخزف؟!

أما في ديوانه الثالث «وعادت الأشعار» فإنه يعود إلى استدعاء شخصية المسيح مرتين؛ الأولى في قصيدة بعنوان «من يقتل من؟»[12]، وهي تستعير من شخصية المسيح ملمح الصلب، وحمل المسيح لصليبه ليدين من خلالها الجميع: الجلاد والضحية، وليكشف زيف تلك النماذج التي تدعي النضال والتضحية من أجل الخير، وهم في الحقيقة أعداء كل خير:

كلهم سفلة

القتيل ومن قتله

يدّعون بأنهمُ يحملون الصليب إلى الجلجلة

وهمُ يحرقون العروق إذا برعمت سنبلة

والقصيدة الأخرى التي استعار فيها شخصية المسيح من منظور مسيحي هي قصيدة «الصوت البشير»[13]، التي استعار فيها ملمح الفداء، وهو بدوره ملمح مسيحي خالص مرتبط بملمح الصلب، فالمسيح قد صلب وسفك دمه ليضحى من خطايا الكثيرين ويفديهم. والقصيدة تعبر عن تجربة ذاتية خاصة يناجي فيها الشاعر محبوبته مناجاة روحية رفافة، وقد تحمل القصيدة ظلال إيحاءات رمزية، كما يسقط على أمنياته الخاصة في المقطع الأخير ظلالا عامة بحيث تغدو أمنيات من أجل جميع الشرفاء البؤساء.

ولكن الذي يهمنا على كل حال هو استدعاؤه لشخصية المسيح من منظور مسيحي في المقطعين الثالث والرابع، ليرمز به إلى ذلك المنتظر الذي يأتي

فيبدد الظلام، ويحمل معه الخير، ويضحي من أجل الجميع، حيث يناجي محبوبته بألا ترحل، لأنه يرى فيها بشيرا بقدوم ذلك المنتظر الفادي:

لا ترحل عنا يا صوتا يحمل أمنيّة

نحن هنا تتكرر فينا الأيام

والآلام تولد في الآلام

نبحث عن فاد آخر

فادينا حين استيقظ نام

ظليّ يا ذات الأهداب الطيرين...

فبعينيك رأيت الفادي

يترقب لحظة ميلاد

يحمل ألف صليب من نور

ليبدد كل الديجور

ظلي، فلعل الفادي حين يطل يحرك ما في التنّور

أما شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فلم نكد نصادفها في الشعر الكويتي - على كثرة استدعائها فيه - مستدعاة من منظور توظيفي، والحقيقة أن هذه الظاهرة تشيع في الشعر العربي كله، ولعل شعراءنا يتأثمون من استدعائها استدعاء توظيفيا بما يقتضيه هذا التوظيف من القيام بنوع من التأويل في ملامح الشخصية المستدعاة وهم يجلون شخصية الرسول الكريم عن أن يسقطوا على ملامحها أي تحوير أو تأويل، أما شخصيات الأنبياء السابقين عليهم السلام فقد مهّد لهم الأدباء والفنانون المنتمون إلى الديانات الأخرى الطريق إلى استدعائها من منظور توظيفي، فشخصية مثل شخصية المسيح عليه السلام، وهي من أكثر شخصيات الأنبياء عليهم السلام استدعاء من منظور توظيفي، وظفها كثير من الشعراء والأدباء والفنانين المسيحيين من دون تحرج، بل إن بعضهم بالغ في هذا التوظيف مبالغة يتأثم منها الشاعر المسلم[١٤].

وقد شاع استدعاء شخصية الرسول لدى الشعراء الكويتيين منذ بداية الشعر الكويتي المعاصر على يد عبدالجليل الطباطبائي ومن تلاه من الرواد واستمر كذلك حتى لدى الشعراء الذين تبنوا المنهج التوظيفي في استدعاء التراث، ولكن بعض الشعراء حاولوا الاقتراب بشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام من المنهج التوظيفي مع احتفاظهم لها بملامحها التراثية وفق ما يقتضيه المنهج التسجيلي، مستخدمين في ذلك إحدى حيلتين فنيتين، أو مستخدمين الحيلتين معا؛ وأولى الحيلتين أن يستدعي الشاعر شخصية

الرسول عليه الصلاة والسلام بملامحها التراثية ليوظفها في توليد مفارقة بين هذه الملامح الوضيئة وملامح الواقع المعاصر بكل ما يغص به من هوان وضعف وفساد.

يقول الشاعر أحمد السقاف في قصيدة بعنوان «في ركب محمد»[١٥]، مبرزا التناقض بين ما كان عليه واقع الأمة في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام من إشراق ومجد وقوة وما آل إليه الأمر الآن:

عُرف الحق يوم ميلاده الميمون، والحق قبل ذلك يهدر
سائل البيد عن وقائعه الحر، وعن نصره الفريد المؤزر
جمع العرب بالفصاحة والسيف، وبالمنزل الذي يتدبر

....

نفخة من محمد فإذا هم رحمة حقة، وموت مقدّر
قصروا قيصرا ففر من الرعب إلى داره، وكسرى تكسّر

....

إيه شعري قد ذاب جسمي للخطب، وقلبي لهوله قد تفطّر
ما عهدنا العرين يحتله قرد، وعنه يزاح شبل وقسور
لا رعى الله كل من بات يلهو حوله قينة وكأس ومزهر
أين ذاك الإباء؟ كيف استنام القوم عن حقهم؟ متى العرب تثأر؟

فالشاعر يولد مفارقة تصويرية أليمة من خلال استدعائه لشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام يبرز من خلالها المفارقة الفادحة بين شخصه وعهده وبين واقع المسلمين الأليم، وبذلك يقترب بشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام من المنهج التوظيفي، على الرغم من أنه استدعاها من منظور تسجيلي خالص.

وفي قصيدة «ذكرى مولد الرسول الأعظم»[١٦] للشاعر عبدالله سنان محمد يستدعي الشاعر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم من منظور تسجيلي خالص، مصرحا بملامحها التراثية، ولكنه يلجأ إلى الحيلة الثانية، حيلة شكوى الواقع المهيض إليه، ليقترب بها من المنهج التوظيفي، على الرغم من أنه من الشعراء التقليديين الذين لم يعرف عنهم استدعاء التراث من منظور توظيفي، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

بشـــــر الكون بالهــــــدى المنشــــــود
بالنبـي الكريم رمـــــــز الوجـــــــود
بالنبـي الذي بـه انبـــــــــثق النـو
ر فـــــأطفـــــأ بالحق نار الوقـــــود

ويستمر الشاعر على هذا النحو في مدح الرسول مدحا تقليديا خالصا، وبعد أن ينتهي من مدح الرسول يأخذ في شكوى ما آل إليه أمر الأمة، حيث:

مـــــــزق الدهر ملكهم بيـــــد لا
تعــــرف العطف من عـــتل عنيـــد
وتداعى صـــرح العـــلا بيـــد الأعـــداء
إثر التـــبـــذير والتـــبـــديد
وأراهم ظهــــر المجن، ووجـــــهـــا
مكفهــــرا جـــزاء نكث العـــهــود... إلخ

والشاعر في شكواه ما آلت إليه حال الأمة من ضعف وهوان يقترب باستدعائه لشخصية الرسول من المنهج التوظيفي، على الرغم من أنه استدعاها من منظور تسجيلي.

ويبقى أن نقول إن كلتا الحيلتين - توليد المفارقة، والشكوى - تلقي بظلالها على الأخرى، وأنهما كثيرا ما يمتزجان في العمل الواحد.

لم تقتصر استدعاءات الشعراء الكويتيين للتراث الديني على عنصر الشخصية، فهناك عناصر أخرى ولكنها ليست في شيوع عنصر الشخصية مثل عنصر القصة أو الحدث، وعنصر النص، ولكن الفصل بين العناصر الثلاثة ليس ممكنا في كل الأحوال، فقد رأينا في النماذج التي قدمناها لاستدعاء الشخصية كيف كانت تختلط الشخصية بالحدث أو بالنص أو بهما معا، ولكن الشخصية كانت العنصر الأكثر بروزا في هذه الاستدعاءات، وقد تعرفنا من حديثنا عن استدعاء شخصية يوسف عليه السلام على قصة يوسف مع إخوته وكيدهم له، كما تعرفنا من حديثنا عن شخصية نوح على قصة الطوفان، وهكذا... ولكن هناك استدعاءات تكون القصة أو الحدث فيها هو العنصر الأبرز؛ ففي قصيدة «الناسك وشكوى الشيطان» للشاعر أحمد مشاري العدواني(١٧) تطالعنا في القصيدة عدة أحداث بعضها مخترع مثل قصة الشيطان مع الناسك ومحاولته إغواءه وإخفاقه في ذلك، وبعضها حقيقي مثل هبوط آدم وحواء من الجنة بعد أن أغواهما الشيطان بالأكل من الشجرة المحرمة، وعلى الرغم من أن هذه القصة لا تحتل من القصيدة إلا مساحة يسيرة إذا ما قورنت بشخصية الشيطان أو قصته مع الناسك فإنها أهم عناصر الاستدعاء التراثي في القصيدة، لأنها هي المحور الذي تدور حوله العناصر الأخرى، الأمر الذي يبيح لنا النظر إليها باعتبارها نموذجا لاستدعاء الحدث الديني ممثلا في هبوط آدم وحواء من الجنة وطرد الشيطان منها:

أنا الذي صنعت من حبائلي
حكاية أغريت فيها آدما وحواء بأيسر الوسائل
بشجرة
وكان ما كان وفارقا مرابع الجنان
لكنما جبلت أبناءهما من فطرة سليمة
ترفض كل فكرة مزورة
ثم تكرمت عليهمُ فنزل القرآن
وحال دون ما أريد
أواه يا ربيّ من قرآنك المجيد
ما عاد لي على الذين آمنوا به سلطان

والحقيقة أن الشاعر لم يستدع القصة من منظور تسجيلي، حيث لم يكن هدفه مجرد سرد أحداث القصة، وإنما استدعاها ليعبر من خلالها عن بعض أفكاره ورؤاه الخاصة التي تدور حول أثر قوة العقيدة في حياة البشر، وكيف تقوم سداً منيعا بينهم وبين من تسول له نفسه جرهم إلى هوة السقوط.

ونجد الشاعر خليفة الوقيان يستدعي القصة ذاتها من منظور تسجيلي في قصيدة تحمل عنوان القصة ذاتها «الهبوط من الجنة»[١٨]، والحدث فيها هو العنصر الأساسي في الاستدعاء، على الرغم من وجود بعض الشخصيات: آدم، وحواء، والشيطان، والحية وبعض النصوص القرآنية المرتبطة بالقصة. يقول الشاعر مصورا مجيء الشيطان إلى الجنة بين نابي الحية وإغواءه آدم وحواء واستجابتهما لغوايته:

قال يا آدم إني ناصح
هل ترى تسمع قولي
فتصيبنْ وحواء خلود ونعيما
هذه من شجر الخلد، وفيها كل ما تهوى، وملك لا يبلى
واقتفى آدم حوّاء فنالا من ثمار الشجرة
فتعرى كل ما قد كان سرا
ثم راحا يخصفان
ورق الأشجار من كل مكان... إلخ.

وفي الأبيات السابقة يستدعي الشاعر، إلى جانب الحدث وبعض شخصياته، نصين قرآنيين هما قوله تعالى: ﴿ **قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى**﴾ (طه: ١٢٠) وقوله تعالى: ﴿ **فأكلا منها فبدت لهما**

سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة﴾ (طه: ١٢١)، ولكن الآيتين الكريمتين هنا تابعتان للحدث.

ولكن كثيرا ما يكون النص القرآني هو محور الاستدعاء في القصيدة، فهو الذي يشكل إطارها، ولا يكون تابعا لأي عنصر آخر من عناصر التراث المستدعى؛ ففي قصيدة «قراءة في الكويت» للشاعر سليمان الخليفي نجد الشاعر يبني قصيدته كلها على استدعاء مجموعة من النصوص القرآنية التي يوظفها للتعبير عن مكانة الكويت، والنصوص التي استدعاها الشاعر على امتداد القصيدة هي الآيات الكريمة: **﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق﴾** (العلق: ١)، **﴿والقمر إذا اتسق﴾** (الانشقاق: ١٨)، **﴿لتركبنّ طبقا عن طبق﴾** (الانشقاق: ١٩) **﴿الذي علم بالقلم﴾** (العلق: ٤)، **﴿والليل وما وسق﴾** (الانشقاق: ٧) **﴿إذا رجت الأرض رجا، وبست الجبال بسا، فكانت هباء منبثا﴾** (الواقعة: ٤ – ٦)، **﴿لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف فليعبدوا رب هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف .﴾** (قريش)... إلخ، وهو يستدعي هذه الآيات الكريمة دون ارتباطها بأي شخصيات أو أحداث، ويجعلها إطارا عاما للقصيدة كلها، حيث يبدأها بقوله:

اقرأ فبسم ربك الذي خلق
وحرفك الذي اتسق
وأرضك الساجية الشفق
تاريخ ما ركبته عن طبق إلى طبق

....

اقرأ فما الكويت محض فم
لكنما وشائج تشاطئ الخليج والمحيط دم
عرفتها فيما وراء الماء لؤلؤة
وخلتها والبحر درتين
في الكف أودع السماء سورها العميق عمق رحلتين
﴿إن آلفت قريش رحلة الشتاء والصيف ﴾ آلف الكويت رحلة الخطر في العام مرتين[١٩].

وعلى هذا النحو يمزج الشاعر بين الآيات الكريمة ويحور فيها بما يوافق السياق الدلالي والموسيقي، ليعبر من خلال ذلك كله عن شعوره بجلال الكويت ومكانتها الرفيعة.

وفي قصيدة «من سورة النُّذُر»[٢٠] للشاعرة جنة القريني تطالعنا هذه القصيدة منذ عنوانها باتجاه الاستدعاء ومصدره، يتضح لنا الأمران معا من

كلمة «سورة» في العنوان حيث ترشدنا إلى أن اتجاه الاستدعاء هو النص ومصدره هو القرآن الكريم، وتضفي كلمة «النذر» وهي من مفردات المعجم القرآني ظلالا مؤكدة على هذا الإيحاء.

والشاعرة بدورها تبني قصيدتها كلها على أساس من هذه الاستدعاءات النصية القرآنية، لتدين من خلالها عملية اختطاف الطائرة الكويتية «الجابرية» عام ١٩٨٨ وقتل اثنين من ركابها، وتبين المصير الأليم الذي ينتظر أولئك الخاطفين، وقد استدعت عددا من الآيات الكريمة، بادئة باستدعاء سورة المسد بكاملها، ثم تتوالى الاستدعاءات القرآنية للنصوص بعد ذلك:

تبت يدُ الباغي وتبّ
لم يغن عنه دينه الذي اكتسب
في جيده حبل المسد
يمور في بطن الوقد
يصلى لظاها للأبد

....

ويل له إن بعثرت قبور من بها انقلب
وحدثت نفس بما قد عذبت
بأي ذنب قتلت

....

وقيل ذق لظى سقر
فيسمع الشهيق إذ تغور من غيظ أشر
يقول: ربي ليتني قد كنت في الدنيا حجر
قل لن يجيركم أحد

....

سيئت وجوهكم التي كنتم به تتخايلون
ذوقوا إذن طعم الحميم

وقد استدعت الشاعرة في القصيدة الآيات: **﴿وإذا القبور بعثرت﴾** (الانفطار: ٤)، **﴿بأي ذنب قتلت﴾** (التكوير: ٩)، **﴿إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقا وهي تفور﴾** (الملك: ٧)، **﴿فلما رأوه زلفة سيئت وجوه الذين كفروا﴾** (الملك: ٢٧)، **﴿ثم صبوا فوق رأسه من عذاب الحميم، ذق إنك أنت العزيز الكريم﴾** (الدخان: ٤٨ - ٤٩)، **﴿قل إني لن يجيرني من الله أحد ولن أجد من دونه ملتحدا﴾** (الجن: ٢٢)، هذا بالإضافة إلى مفردات كثيرة من المعجم القرآني مما يشي بمدى تغلغل وتأثير البيئة الدينية في رؤية الشاعرة،

إحساسا وتعبيرا، حيث وظفت هذا التراث القرآني الغني في تصوير جريمة الخاطفين وعقابهم معا، ويؤكد سعة حصيلتها من التراث القرآني وقدرتها الواضحة على المزج بين الآيات الكريمة والتحوير فيها وفق ما يقتضي السياق، فهي تستلهم النص القرآني ولا تقتبسه، والمسلك الأول يحتاج إلى مهارة فنية عالية.

ولا شك في أن تغلغل التراث الديني في نسيج الشعر الكويتي المعاصر يوحي بعمق تأثر الشعراء الكويتيين بالبيئة الدينية، حتى إن المساحة التي يحتلها من خريطة هذا الشعر تتجاوز مساحة المصادر التراثية الأخرى مجتمعة.

٢ - المصدر التاريخي:

إذا ما تركنا المصدر الديني إلى المصدر التاريخي في الشعر الكويتي فسوف نجد أن الأول يبسط ظله على رقعة واسعة من أفق الثاني؛ فمعظم الشخصيات والأحداث المستدعاة من التراث التاريخي تحمل سمات إسلامية، خاصة في قصائد المديح النبوي التي تتضمن، إلى جانب ما فيها من مديح تقليدي، استدعاءات لشخصيات وأحداث من العصر النبوي والعصور الإسلامية الأولى، هذا بالإضافة إلى الاستدعاءات التاريخية لدى شعراء التجديد.

ومن أجود القصائد التي استدعت التراث التاريخي الإسلامي من منظور توظيفي قصيدة «الفتى الهاشمي» للشاعر إبراهيم الخالدي، وهو أكثر الشعراء الكويتيين استدعاء للموروث من منظور توظيفي، ومن أبرعهم في هذا التوظيف. وفي هذه القصيدة يستدعي ملامح من شخصيتي الإمام عليٍّ كرم الله وجهه والإمام الحسين رضي الله عنه، وهو يستدعي هذه الملامح بطريقة مبهمة حيث لا يستدعي على وجه التحديد إحدى الشخصيتين، وإنما يستدعي ملامح مشتركة بينهما تدور حول بلائهما في الإسلام وبعض المواقع التي خاضاها مثل «حنين» – الغزوة التي كان لبلاء الإمام علي فيها أثر واضح في انتصار المسلمين – و«النهروان» – التي وقعت بين علي كرم الله وجهه والخوارج – و«كربلاء» – التي استشهد فيها الإمام الحسين على يد جيوش يزيد بن معاوية – ولكن الشاعر لا يستدعي ملامح واضحة تعين الشخصية المستدعاة على وجه القطع:

عاد من حيث جاء

الفتى الهاشمي النقي الرداء

كان في مصر والشام والنهروان

وكان إماما بقصر الخليفة حينا
وسجن الخليفة حينا
وفي معصميه بلاء بيوم حُنَين
وفي مقلتيه حنين لكرب البلاء
جال في الأرض حتى تململ من سيفه المنتضى
وارتضى
غيمة لا تخون خزائنها وطنا في السنين الخواء

ويصل الشاعر أسبابه بهذا الفتى الهاشمي، سواء أكان عليا أم الحسين، أم نموذجا عاما للمجاهد في سبيل عقيدة، أو مبدأ أو فكرة أو وطن:

وأنا منه، إن شئت صدق الحديث، أنا بعضه
غربتي من صهيل الخيول ضحى الحرب أمس
أحفظ الدرس عن ظهر قلب، أزاوج ما بين عباد شمس وشمس[٢١]

وتستدعي الشاعرة جنة القريني شخصيتي عليّ والحسين في قصيدة «الشعب الشهيد»[٢٢] التي أطلقت عليها الشاعرة اسم أوبريت وهي ليست بأوبريت، ولكنها قصيدة متعددة الأصوات، وليس فيها من الأحداث ما يبرر تسميتها «أوبريت». والذي يهمنا من هذه القصيدة أن الشاعرة استدعت الشخصيتين بشكل مباشر، حتى إنها تصرح باسمي الشخصيتين، ويتراوح استدعاؤها لهما بين التوظيف والتسجيل، بل إنها تكرر اسم عليّ كرم الله وجه بصورة تقف على مشارف الثرثرة غير الشعرية، والقصيدة كلها بشكل عام تسودها مسحة تقريرية، ولعل هذا ما دفع الشاعرة إلى تسميتها «أوبريت»، والقصيدة تبدأ بداية تسجيلية على لسان الجوقة:

يا إمام المؤمنين
يا عدو الناكثين القاسطين المارقين
يا إمام الحق، يا من حبه يشفي العليل
يا حبيب الله بعد المصطفى يا زوج زهراء البتول
......
يا عليُّ، يا عليُّ، يا عليُّ

وسوف تظل العبارة الأخيرة تتكرر على لسان الجوقة في كل مرة نسمع فيها صوت الجوقة، وفي المقطع الأخير، بل في البيت الأخير من القصيدة ينضم إلى صوت الجوقة الأصوات الثلاثة المشاركة معها في القصيدة، لتردد جميعا هذه العبارة خاتمة بها القصيدة:

«يا عليُّ، يا عليّ، يا عليّ»

وفي المقطع الثاني تنتقل الشاعرة على لسان الصوت الأول من الأصوات الثلاثة من التسجيل إلى التوظيف، حيث تسقط أحداث كربلاء - بطريقة شبه مباشرة - على الواقع المعاصر المتمثل في احتلال العراق للكويت:

كربلاء اليوم تدعو، لا مجيب

زينب الكبرى تنادي، لا مجيب

والحسين النازف الباكي على شعب يبيد

ينتخي الأحرار، لكن لا مجيب

وقد أوردنا هذه القصيدة، على الرغم مما في بعض مقاطعها من ركاكة وحشو، لنقابل بين أسلوبين من أساليب استدعاء الشخصية الواحدة، ولنبرز قدرة الشعراء على التنوع والتفرد في استدعاء التراث رغم وحدة المصدر، ووحدة العنصر المستدعى.

ولكن ثمة استدعاءات تاريخية خالصة تستدعي عناصر تاريخية لا تحمل دلالات دينية محددة، وكثيرا ما يلجأ الشعراء الذين يتبنون هذا الأسلوب في استدعاء التراث التاريخي إلى استدعاء مجموعة من الشذرات المختلفة وصهرها في بوتقة الرؤية الشعرية لتكون إطارا عاما لهذه الرؤية، أو تعبيرا رمزيا عن محور من محاورها.

وممن برعوا في هذا المجال الشاعر خليفة الوقيان، الذي ولع باستدعاء عناصر من التاريخين العربي والفارسي، والمزج بينها ليصنع منهما إطارا لرؤيته الشعرية أو لبعد من أبعادها.

ومن قصائده الرائعة في هذا المجال قصيدة «تحولات الأزمنة» [٢٣] التي يستدعي فيها من التاريخ العربي شخصية البطل العربي سيف بن ذي يزن ملك حمير الذي استعان بملك الفرس كسرى أنوشروان لطرد الأحباش من اليمن، كما استدعى قبيلة «إياد» العربية التي نزحت إلى العراق وكانت تغزو الفرس حتى تولى حكم فارس كسرى أنوشروان فغزاهم ونفاهم من العراق، فتفرقوا بين الجزيرة وفارس وبلاد الروم.

أما بالنسبة للتراث الفارسي فقد استدعى الشاعر، بالإضافة إلى كسرى، شخصية «قورش» ملك فارس في القرن السادس قبل الميلاد، الذي أذن لليهود بالعودة إلى القدس بعد أن طردهم منها «نبوخذ نصر» ملك بابل (في القرنين السادس والسابع قبل الميلاد) الذي احتل فلسطين وسبى اليهود، كما استدعى الشاعر شخصية «ماني» مؤسس المذهب المانوي القائل بمبدأي الخير والشر أو النور والظلام في القرن الثالث الميلادي. وقد مزج الشاعر بين كل هذه العناصر ليصنع منها إطارا تاريخيا لرؤيته الشعرية، وتحتل القدس بوجهيها التراثي والمعاصر مركز هذا الإطار.

وقد قسم الشاعر التاريخ إلى مجموعة عصور: الترابي، والرصاصي، والنحاسي، والخلاسي. والاستدعاء في القصيدة استدعاء توظيفي بارع؛ يصور الشاعر من خلاله الواقع العربي الراهن وما يكتنفه من ضعف واضطراب:

«في الزمان الرصاصي يلبس قورش جبته، يرتدي العمة، الخوذة الأزلية، يهدي جحافلنا نحو بوابة القدس، يقتاد أسرى اليهود إلى بابل العربية، يبقى نبوخذ يرقب كيف يدور الزمان، تغير أشكالها الكائنات ويكتسب الماء لونا جديدا».

❖❖❖

«في الزمان النحاسي تصدق كل النبوءات، والحلم يحصد نبت البحار، يقلب سيف بن ذي يزن سيفه حائرا، باحثا عن مُعين يعيد إلى القدس أحلامها العسجدية، يبدل كسرى بمسروق...»

❖❖❖

«في الزمان الخِلاسي تغتال أسماءها الأحرف اليعربية، تستبدل الضاد، تجتث أعراقها الأبجدية، يشكو الإياديّ عدل الإمام ابن شروان، بالإياد الشقية...»

❖❖❖

«هنيئا لثوارنا في ثغور العواصم
يقيمون صرحا من الخزف الفارسي المنمق
يبوسون كل اللحى والعمائم
يسلون سيف الكرامات والمعجزات، يعيرون مجد الرقي والتمائم.
يصلون في معبد النار، يمشون في ركب ماني ليوم الخلاص، يديرون في حفل قورش نخب الهوى البابليّ المعتّق».

وعلى هذا النحو يمتزج الماضي بوجهيه المشرق والكئيب بالحاضر بوجهيه أيضا، وتؤدي عملية التوظيف التراثي مهمتها الفنية بنجاح، وإن كان اجتناء الحصاد الدلالي والفني الثري لهذه القصيدة يستلزم قدرا ملموسا من الإلمام بالتاريخين العربي والفارسي القديمين على السواء.

وفي قصيدة «القضية» (٢٤) يستدعي الشاعر مجموعة أخرى من التراثات التاريخية العربية والفارسية ويوظفها لتصوير هوان الواقع العربي، وسيطرة القوى الخارجية عليه، وارتماء بعض المسؤولين العرب في أحضان تلك القوى، وهو يستدعي من التاريخ العربي بعض الشخصيات والعناصر التي يرمز بها إلى السقوط، كأبي جهل، وبني العباس، الذين يرمز بهم إلى بعض الحكام

الذين سقطوا في قبضة السيطرة الأجنبية، وانغمسوا في مردغة التنعم بملاذهم الخاصة وترفهم الذي اجتثوه من عرق الرعية ودمائها، كما استدعى شخصية نصر بن سيار القائد العربي الذي شارك قتيبة بن مسلم في فتوحات آسيا الوسطى، وعينه هشام بن عبدالملك حاكما على خراسان، فأقرَّ الأمن فيها حتى طرده منها القائد العباسي الفارسي أبو مسلم الخراساني، والشاعر يوظفه رمزا للوجه العربي المشرف الذي لم يعد الزمان زمانه.

أما العناصر الفارسية التي استدعاها الشاعر ليوظفها رموزا للسيطرة الأجنبية فيأتي في مقدمتها البرامكة، وخاصة الوزير يحيى بن خالد، ثم الوزراء الفرس الآخرون من أمثال الحسن بن سهل والفتح بن خاقان، وبالإضافة إلى هؤلاء وأولئك استدعى شخصية بابك الخُرَّمي صاحب بدعة الخرمية في أذربيجان، الذي قام بالكثير من أعمال التخريب والإفساد في عصر المأمون استعصى عليه أمره، حتى تولى المعتصم الخلافة فأرسل إليه قائده الأفشين فأسره وصلبه في سامراء، وتفرق أمر أتباعه من بعده.

يوظف الشاعر كل العناصر التي يمزج بينها في التعبير عن رؤيته بمختلف أبعادها:

كم أبي جهل على أوثان شرك

عاكفا يرعى الطقوس الوثنية

وبنو العباس في كل سرير

يعشقون الأرض كأسا وصبية

يحلبون الضرع إن جاء وإما

جف يمتصون أعراق الرعيّة

وبنو العباس في أحضان يحيى

كالدمى تسقى الكئوس البرمكية

فنرى العرش بأجفان السكارى

قائما بين السيوف الأعجمية

ونرى المجد كما يهوى ابن سهل

وابن خاقان صروحا خزفية

وكأني بابن سيار ينادي

من خراسان الجموع اليعربية

ليس هذا زمن الحلم فهاتوا

غضبة من غضبات مُضَرية

وأرى بابك في الحفل سعيدا

يحتسي نخب انتصار الخُرَّمية

وثمة قصائد يجمع فيها الشاعر بين التراث التاريخي ومجموعة من التراثات الأخرى المستدعاة من مصادر أخرى غير المصدر التاريخي، كما في قصيدة «الخطوط الرئيسة لكتابة التاريخ العربي» (٢٥) للشاعر إبراهيم الخالدي التي يجمع فيها بين التراث التاريخي والتراث الأدبي، حيث يستدعي من التراث الأدبي شخصيتي امرئ القيس وطرفة وبعض تراثاهما، مثل معلقة طرفة، وعبارة امرئ القيس «اليوم خمر وغدا أمر»، بالإضافة إلى أصداء من التراث الديني الذي يمثل ملامح من بعض العناصر التاريخية التي استدعاها، ومنها معركتا الجمل وصفين، وملامح من غزوة أحد، ومهاجمة أبرهة الأشرم للكعبة.

ويبدأ الشاعر القصيدة على النحو التالي مستدعيا التراث الأدبي:

فاعلن، فاعلن، فاعلن

آن للشعر أن يترجل عن صهوة السطر شيئا فشيئا، ويهدي الحروف إلى صوتها....

ذاك طرفة يبني لخولة أطلالها، وأخو كندة يشتهي طفلة منذ عامين يهذي بها، قال للأمر يوم سيأتي، وللثأر سيف يحد، فلا تشغلوني بما كان قبلا وما هو آت

فاعلن، فاعلن، فاعلن

ثم ينتقل بعد ذلك إلى استدعاء عناصر التراث التاريخي فيروي على لسان كهل تسرَّب رمل التواريخ من كهف عينه:

... عن نبطي غريب الخطا، جاء كي يبتني كعبة في بلاد العرب

ربما كي تتم له الرغبة الخالدة

يومها لم يجد وطنا غير واد بمكة خلف الصفا، يقتنيه الإله لدين جديد، ونور سيبعث بين جبال السراة

... وقدنا الجيوش التي خلفتنا وراء قتام الحروب،

وعادت لحاناتها، وظللنا نقاتل دون الكتاب، فمن للرماح

سوانا إذا ما استباحت قريش دماء النبي وخان الرماة

فاعلن، فاعلن، فاعلن

يسألونك عن إرثك المستباح بيوم اليمامة والجمل النسوي

أو العار يوم التقينا بصفين...

وأحيانا يستدعي الشاعر الجو التراثي التاريخي العام، أو بعض التقاليد الاجتماعية التراثية التي ارتبطت بعصر من العصور فاكتسبت مسحة تاريخية؛ فأحمد مشاري العدواني في قصيدته «وقفة على الديار» (٢٦) يستدعي بعض الملامح ذات الطابع الأدبي مثل الوقفة على الديار، أو الطابع البيئي مثل نمو

أزهار العرار والخزامى، ولكن هذه الملامح اكتسبت مسحة تاريخية عامة، وقد استدعاها الشاعر بهذا الاعتبار ووظفها في توليد مفارقة بين الماضي والحاضر ليدين من خلالها الحاضر، كما هو الشأن في مثل هذه المفارقات:

يا منبت العرار والخزامى
يا مهد أجدادي العرب
أهلوك منذ سلموا الأمر لسلطان الذهب
قُتِّل آباؤهم فأصبحوا يتامى
أين حماة الدار والجار
تشهد أرضها
زنجية في حضن سمسار
يهتك عرضها

وتستدعي الشاعرة سعاد الصباح إحدى العادات الاجتماعية الجاهلية التي اكتسبت مسحة تاريخية لارتباطها بالعصر الجاهلي، والشاعرة توظف هذه العادة في قصيدة رثاء لابنها الراحل تعبر فيها عن حزنها الفادح على رحيله، حتى لتتمنى لو أنها كانت ولدت في العصر الجاهلي لتوأد قبل أن تتزوج وتنجب وتثكل ابنها، تقول في قصيدتها «ليت» [٢٧]:

ليت أمي ولدتني في زمان الجاهلية
بين قوم يئدون البنت في المهد صبية
قبل أن تصبح أماً ذات أزهار ندية
وتذوق الثكل والسقم وألوان البلية

٣ - المصدر الصوفي:

على الرغم من ندرة إقبال الشعراء الكويتيين على المصدر الصوفي كمصدر من مصادر التراث، فإنهم في استدعاءاتهم القليلة استدعوا جميع العناصر الخاصة بهذا المصدر من شخصية ونص ومعجم وجو تراثي عام، والشخصية التي نالت اهتماما كبيرا من بعض الشعراء الكويتيين هي شخصية الحلاج، وقد استدعاها الشاعر خالد سعود الزيد واتخذها قناعا في قصيدة عنوانها «الحلاج»[٢٨]، وقد مزج بينها وبين بعض التراثات الأخرى، مثل شخصيتي موسى وهارون، وبعض كلمات المسيح لتلاميذه في العشاء الأخير، حيث «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا كلوا، هذا هو جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا: اشربوا منها كلكم لأن هذا دمي الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا» (إنجيل متى: الإصحاح السادس والعشرون). كما يستعيد الشاعر بعض نصوص الحلاج مثل قوله: «حسب

الواحد إفراد الواحد له». وقوله عندما قدم ليصلب «ركعتان في العشق لا يصح وضوءهما إلا بالدم». والشاعر يمزج كل هذه التراثات في نسيج واحد، متخذا منها إطارا عاما لرؤيته الشعرية:

أفنيتني بك حتى لم أعد جسدا — ورب مغتبط في جنة الجسد

وحسب مثلي إفراد لسيده — فليصعق الطود وليبق الهوى مددي

خلفت هارون في قومي فما حفظوا — بيتي، ولا صان قدس البيت من أحد

واستضعفوه وشادوا من حليّهمُ — عجلان فكسرت ألواحي ولم أعد

هذا دمي يجري على الأرض اشربوا

يا أيها الأحباب من دمي اشربوا

هدية الدماء لا تكَذّبُ

ويعود الشاعر إلى الحلاج وتراثاته مرة أخرى في قصيدة يجعل عنوانها كتاب الحلاج الشهير «الطواسين» (أل طوى سين)[٢٩]، وهو يفسر الطواسين على أنها مكونة من ثلاث كلمات هي «ال» بمعنى الذي، و«طوى» فعل ماض بمعنى أخفى، و«سين» بمعنى ذلك المخفي، والشاعر يستدعي هذه التراثات ليتخذ منها إطارا لرؤية روحية محورها مدح الرسول عليه الصلاة والسلام:

ياسين إن لم يعرفوا من كنت إن الله باهى

صلى عليك الله المترجم عنك طاها

والاسم ما كنت إلا المنتهى فيها وإنك مبتداها

وممن استدعوا تراثات الحلاج الشاعر إبراهيم الخالدي في قصيدة بعنوان «رحلة الغربة والفاقة لصاحبها عبر الناقة»[٣٠]، حيث استعار فيها عبارة الحلاج المشهورة «ما في الجبة غير الله» وإن كان يحور فيها ليجعلها «ما في الجبة غير النور» لتتلاءم مع السياق الدلالي الساخر في القصيدة، يقول الشاعر:

اقترب الفجر، خطا نحو الشمس

تقدم يحضنها قلت: و«ما في الجبة غير النور»

وما في النور سوى الذل

وما في الذل سواك

وآه من حزنك يا عبد الناقة

ومن القصائد التي استدعت الجو الصوفي العام قصيدة «الناسك وشكوى الشيطان»[٣١]، التي سبق أن عرضنا لها في الحديث عن استعارة الحدث الديني للشاعر أحمد مشاري العدواني، حيث استعمل في تصوير شخصية الناسك الجو الصوفي العام وبعض مفردات المعجم التراثي، يقول:

جليسه الوحدة
أعزل، ما له غير قراءة القرآن عدة
وقد أسكرته خمرة التجلي
وغاب في سكرته يصلي
فلا يرى من حوله إلا السماء
تمطر بالضياء
وكل نقطة تمطر وردة
تغمره بفرح تثير وجده

فبالإضافة إلى الجو الصوفي الروحاني الذي يغمر آفاق الرؤية، فقد دعم الشاعر هذا الجو بمجموعة من مفردات المعجم الصوفي من مثل «أسكرته» و«خمرة التجلي» و«غاب في سكرته»، و«تغمره بفرح» و«تثير وجده».

وواضح أن استدعاءات التراث الصوفي كانت تعبيرا عن رؤى روحية، سواء أكانت إطارا عاما لهذه الرؤى، أم تعبيرا عن بعد من أبعادها، أم وسيلة لتشكيل صورة جزئية من الصور التي تعبر عن هذه الرؤى.

٤ - المصدر الأدبي:

المصدر الأدبي من المصادر التراثية الأساسية التي عكف الشعراء الكويتيون على استدعاء عناصر منها، يثرون بها تجاربهم ورؤاهم المعاصرة، وكان أول العناصر الأدبية التي استدعاها الشعراء من هذا المصدر النص الأدبي، وقد أخذ استدعاء النص صورا كثيرة بعضها تسجيلي، مثل المعارضة، والتشطير والتربيع والتخميس، والتضمين أو الاقتباس، وهذه الصورة الأخيرة ترددت بين التسجيل والتوظيف.

أما الصورة الأولى فنحن نصادفها في شعر الرواد الأوائل للشعر الكويتي، وقد شاعت نماذج التشطير والتربيع والتخميس في شعر هؤلاء بصورة لا يكاد يخلو منها ديوان، والهدف الأساسي من التشطير والتربيع والتخميس استعراض مهارة الشاعر وقدرته على إقحام أبيات على نسيج النص المستدعي تتفق معه في الوزن والقافية، ولكنها غالبا ما تكون غريبة على سياقه الشعوري، يقول الشاعر عبدالله سنان محمد في قصيدة بعنوان «تشطير أبيات ابن الرومي»[٣٢]:

(قل للمليحة في الخمار الأسود)
ذات الرشاقة والجمال المفرد
يا فتنة شغلت قلوب أولي النهى
(ماذا فعلت بزاهد متعبد)
(ما كان شمر للصلاة ثيابه)
ويظل في المحراب قيد تهجد
أسرعت سعيا نحوه وقد انحنى
(حتى وقفت له بباب المسجد)
(ردي عليه صلاته وصيامه)
صوني جمال قوامك المتأود
ودعيه يا ذات الخمار وشأنه
(لا تقتليه بحق دين محمد)

وهو يشطّر فيها الأبيات الثلاثة المشهورة المحصورة بين الأقواس، وواضح أن الأشطار التي أضافها حشو وإقحام وتمزيق للنسيج الشعوري للأبيات، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن التربيع والتخميس.

أما التضمين والاقتباس فقد بدأ بدوره بداية تسجيلية تقليدية لدى الشعراء الرواد، ثم تحول إلى المجال التوظيفي على يد الشعراء المجددين، ليكون جزءا من بنية رؤيتهم الشعرية، سواء في سياقها الدلالي أم سياقها التشكيلي. في قصيدة «مشهد»[٣٣] للشاعر أحمد مشاري العدواني يستدعي الشاعر ثاني بيتي امرئ القيس المشهورين:

أجارتنا إن المزار قريب
وإني مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريبان هاهنا
وكل غريب للغريب نسيب

فيجعله جزءا من النسيج الشعوري والتشكيلي للقصيدة، يقول:

قالت لي الفتاة:
ضقت وضاقت بي الحياةُ
وما همني أني أعيش بوحدة
لها بين أحشاء الفؤاد لهيب
....
فقلت له واليأس يأكل أضلعي
لقد هزني سقم وعز طبيب

«أيا أجارتنا إنا غريبان هاهنا
وكل غريب للغريب نسيب»

لقد فصل الشاعر البيت عن سياقه التراثي ليجعله خيطا في النسيج الشعوري لرؤيته المعاصرة؛ فقد قاله امرؤ القيس حين أحس بقرب نهايته وهو عائد من عند قيصر، وعرف أن إحدى بنات الملوك مدفونة في سفح جبل «عسيب» بأنقرة – وهو الجبل الذي توقف عنده امرؤ القيس عندما أحسن بدنو أجله لتفشي القروح في جسده – فقال البيتين مخاطبا فيهما تلك الفتاة الغريبة المدفونة في سفح ذلك الجبل، وقد دفن امرؤ القيس بعد وفاته في الموضع نفسه. أما الشاعر – العدواني –فقد جعل البيت جزءا من حواره مع تلك الفتاة التي رآها:

... تكتب بالأدمع فوق صفحة الرملِ
حكاية عن أهلها وأهلي
قرأتها، فسافرت نفسي في غيبوبة وكشفت عن جهلي
في عالم الإنسان

وكثيرا ما يتصرف الشاعر في النص المستدعى فيحور فيه، أو يستدعي جزءا منه، أو يكتفي بمجرد الإشارة إليه من دون استدعاء صورته، كل ذلك وفقا لما يقتضيه السياق الدلالي والتشكيلي والموسيقى، ومن ثم فإن درجة التصرف في النص المستدعى تختلف باختلاف هذه الاعتبارات.

يقول الشاعر خليفة الوقيان في قصيدة «رسالة إلى الطفل تميم»:

تميم، إني أرى الليالي
عجيبة، بالخطوب حبلى

فيستدعي البيت المشهور:

أرى الليالي حبالى
يلدن كل عجيبة

ويحوّر في البيت المستدعي تقديما وتأخيرا وحذفا وإضافة ولكنه يحتفظ له بسياقه الدلالي العام، ويوظف هذا السياق، بالإضافة إلى الألفاظ التي استبقاها من النص الأصلي، في تشكيل صورته الجديدة التي تستدعي هذا السياق الدلالي والتركيبي إلى وعي المتلقي، ويمزج هذا كله بما أضافه إلى النص.

وكثيرا ما يرتبط استدعاء النص الشعري – مُحوَّرا كان أو غير محور – باستدعاء شخصية قائلة، بحيث يمثل النص المستدعى ملمحا من ملامح هذه الشخصية.

يقول الشاعر إبراهيم الخالدي في قصيدة له بعنوان «وصية القبائل المضرية لشاعرها جرير»[٢٤]:

فإلى متى تستمنح الحكام عيشك خاضعا وتغض طرفك
عن دمائك يا جرير؟!
وإلى متى تحدو نياق السكر في حان المدينة؟
وتظل تفترش الخطيئة مثل أي مسافر ألف الدروب
المشرفات على النهايات الحزينة؟!
«هذا ابن عمك في دمشق خليفة» يهب العطايا
اذهب إليه لعل مظلمة ترد بماء معد مرة، أو أن جداً
كان من مضر يفيدك في الرزايا
اذهب إليه، وقل له: إن الجنود على الثغور تيبّست أطرافهم،
وسيوفهم صدئت، وإن مدافع الأعداء قد حبست
طريق الغيم عنا، يا ابن من سادوا وخيلك لم تجاوز
سور قصرك فانتبه «يا خير من ركب المطايا»
يا خير من ركب المطايا لو ركب
للماء غضبته، وإن طال الركود به، ويالله كم رأسا
بيوم عاصف تزق سينحر
اذهب إليه وقل له: إن القبائل تستغيث وحربها
في الغمد، فاحذر

نجد الشاعر يستدعي في القصيدة شخصية جرير استدعاء توظيفيا بارعا، ليدين من خلال هذا الاستدعاء أصحاب الكلمة الذين يبيعون كلمتهم للحكام بثمن بخس، ويصبحون أبواقا في جوق أولئك الحكام يمجدون سقوطهم، ومن ناحية أخرى يدين أولئك الحكام الذين أدمنوا الترف، وجنودهم على الثغور صدئت سيوفهم، وقد استدعى من خلال استدعائه للشخصية نصين من نصوص جرير، أولهما بيته المشهور في الفخر:

هذا ابن عمي في دمشق خليفة
لو شئت ساقكم إليّ قطينا

والثاني بيته المشهور في المدح:

ألستم خير من ركب المطايا
وأندى العالمين بطون راح

والشاعر يحوّر في السياق الدلالي للنصين على الرغم من احتفاظه بالبنية التركيبية لهما، ومن خلال هذا التحوير يعكس دلالة النصين من الفخر والمدح إلى الهجاء الساخر، فجرير الذي يفخر بابن عمه الخليفة الأموي يستجدي الحكام عيشه ذليلا، وينصحه الشاعر بأن يذهب إلى ابن عمه الذي يفخر به

عله يكفيه مئونة سؤال سواه من الحكام، الذين يمدحهم جرير بالشجاعة وأنهم خير من ركب المطايا حيث يحول الشاعر، هذا المدح إلى سخرية لاذعة، حيث يصفهم بأنهم خير من ركب المطايا لو ركبوا. وهكذا يدين الشاعر، من خلال استدعائه لهذين النصين وتحويره فيهما، أصحاب الكلمة والحكام جميعا، الذين يرمز إليهم بجرير وأمراء بني أمية وخلفائهم.

وأحيانا يورد الشاعر النص المستدعى في إطار استدعاء الشخصية الشعري، من دون تحوير، كما فعل الشاعر عبدالله العتيبي في قصيدة «من تداعيات أبي بصير الأعشى»[٣٥] حيث استعار أبياتا من فائية الأعشى في حرب ذي قار:

كانت وصاة وحاجات لنا كفف
لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا
«لو أن كل معد كان شاركنا
في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف»

والقصيدة كلها على وزن قصيدة الأعشى وقافيتها، وهو يستدعي فيها السياق الدلالي لقصيدة الأعشى أكثر مما يستدعي شخصية الأعشى نفسها، على الرغم من أنه جعل هذه الشخصية إطارا عاما لقصيدته، ولكنه أبرز من ملامح شخصية الأعشى دعوته إلى وقوف الأمة صفا واحدا في وقت الشدة، وأنها إذا فعلت ذلك فإنها حَرِيَّة أن تتسنم ذرى المجد، وهذا الملمح هو الذي تجسده قصيدة الأعشى في حرب ذي قار، والشاعر يسقط هذا الملمح على الواقع المعاصر.

وأحيانا يستدعي الشاعر الشخصية الأدبية دون أن يستدعي أي نص من نصوصها، كما فعل عبدالله العتيبي في قصيدته «بين أيدي أبي العلاء»[٣٦] التي استدعى فيها شيخ المعرة مركزا على بعض ملامحه، مثل الحكمة، ولزوم محبسيه العمى والبيت، وهو يستدعي أبا العلاء ليشكو إليه تردي الأوضاع، دون أن يستدعي أي نص من نصوصه، يشكو إليه أن العصر لم يعد عصر المقاومة والرفض، بل أصبح عصرا لسقوط وتردي القيم الرفيعة، ويولد الشاعر مجموعة من المفارقات لإبراز هذا المعنى بين يدي شيخ المعرة، وذلك عن طريق استدعائه لمجموعة من الشخصيات التي تمثل في تراثنا رموزا لمجموعة من القيم الرفيعة، مبرزا كيف أصبحت هذه الرموز تحمل في واقعنا المعاصر عكس دلالاتها، ويبدأ الشاعر القصيدة على النحو التالي مخاطبا شيخ المعرة:

كل شيء يا شيخ أصبح يجدي
ما عدا العوم في بحار التحدي

أجـــــــــدبت ريـحـنـا فـكـل شـــــــــرا
يـعـــشق الـريح عـــشــقــه غـــيـــر مـجـــدي

وفي ختام القصيدة وبعد أن يشكو الشاعر إلى أبي العلاء تردي واقعنا وسقوطه، ومظاهر هذه السقوط، ينتقل إلى استدعاء الشخصيات التي كانت رموزا للقيم الرفيعة مثل الحلاج، وعروة بن الورد، وأبي ذر الغفاري، ولبيد والمتنبي، وقيس ليوظفها في عكس دلالتها التراثية، لتأكيد مدى انحدار هذا الواقع الذي نعيشه؛ فالحلاج الذي كان رمزا للثبات على المبدأ والتضحية في سبيله، أصبح:

«فـــي ســـــــــــوق يـــافـــــــــــــا
بـائـعــــــا لـلـوجـــــــوه مـن كـل عـــــــهـــــــد
لجـــــــمـــــيـع الأحـــــوال إن شـــئـت عـنـدي
وجـــــه شـــــيـخ تـريـد أم وجـــــه قـــــرد»

وعروة الذي كان قائدا للصعاليك يخوض أعنف المعارك من أجلهم أصبح:

«يبيع الصعاليك ليرضي بهم هوى كل وغد»

وأبو ذر الذي كان يحمل لواء الدعوة إلى أن المال مال الله و ينبغي ألا أن يحجب عن العباد **«رأوه يوم حرب الثغور سمسار نقد»**.. إلخ.

وهكذا يلجأ الشاعر إلى وسيلتين من وسائل إدانة الواقع - وإدانة الواقع هدف أساسي يهدف الشعراء الذين يستدعون التراث إلى تحقيقه - أولاهما شكوى فساد الواقع إلى الشخصية الأدبية المستدعاة - شيخ المعرة - والوسيلة الثانية هي تلك المفارقات التي ولدها عن طريق استدعاء الشخصيات التي أشرنا إليها، ويختم الشاعر القصيدة بما بدأها به من التأكيد على عدم جدوى المقاومة:

كل شـيء يـا شـــــيـــــخـنـا بـات يـجـــــدي
مـــــا عـــــدا الـعــــوم في بحـــار الـتـــحــدي

وبالإضـافـة إلى اسـتـدعـاء النص الأدبي والشـخـصـيـة هناك بعض الاستدعاءات القليلة لعناصر أخرى من التراث الأدبي، مثل استدعاء بعض التقاليد الأدبية التراثية، أو القوالب الأدبية، ولكن استدعاء هذه العناصر أمر الشعر شديد الندرة في الكويتي.

في قصيدة «ربع»(٣٧) للشاعر إبراهيم الخالدي يستدعي التقليد الأدبي التراثي في افتتاح القصيدة بالوقوف على ديار الأحبة:

تــوقــف وســـــــــــــائـل ربـع آل هـــلال
عـلـى أي غــــــال أنـثـــــر الـدمـع غــــــالي

لـتـلـك الـتـي ذابـت بـلـيـل طـيــــوفــــهـــــا
أم المرأة الأخــــرى مـــــحـط رحـــــالي

ولكن مثل هذا الاستدعاء لا يؤدي وظيفة ذات بال في القصيدة.

وفي قصيدة «الثعلب والحمامة»[٣٨] للشاعر عبدالله سنان محمد يستدعي الشاعر قالب الخرافة، أو القصة الحيوانية، وهو قالب ذو نشأة تراثية، ولكنه لا يعد قالبا تراثيا تماما، حيث لا يزال قالبا شائعا في أدبنا المعاصر، ولكن يمكننا القول بأن هذه القصيدة تمثل لونا من الاستدعاء، حيث لا يقف الاستدعاء فيها عند حدود القالب وإنما تجاوز ذلك إلى استدعاء المضمون ذاته، إذ تدور الخرافة حول قصة ثعلب حاول أن يخدع حمامة كانت تقف على غصن شجرة، فتظاهر بحبها وطلب منها أن تنزل ليسعدا معاً، ولكن الحمامة سخرت منه ولم تنطل عليها حيلته، فانصرف خزيانا:

هناك ولى وأدبر
به الحمامة تسخر
ولم يعد يتذكر
هجاءها ومديحه
وراح يعدو المخادع
مجلل الخزي جائع
وقال إن السواجع
لكل سر مبيحة

وأصل الخرافة للحكيم اليوناني إيسوب - القرنين السادس والسابع قبل الميلاد - ولكن إيسوب جعل القصة تحدث بين ثعلب وديك، ثم اقتبسها منه الشاعر الفرنسي لافونتين، وعن لافونتين ترجمت الخرافة أكثر من مرة، منها ترجمة محمد عثمان جلال، وترجمة نقولا المخلصي، وكل هذه الخرافات تتفق مع خرافة عبدالله سنان محمد باستثناء استبدال شخصية الحمامة بشخصية الديك لديه. وتكاد النهاية في كل هذه الخرافات تكون واحدة، وهي سخرية الديك - الحمامة عند عبدالله سنان - من فرار الثعلب وجبنه، ولننظر إلى ختام ترجمة محمد عثمان جلال للخرافة لندرك مدى التقارب بين الخرافتين:

وراح يـجــــري خــــجـــــلا مـنـفــــزعــــا
مـن حــــيـلـة لـم تـجـــد شــيــئـــا نـفـــعــــا
والـديـك قــــد مـــــال عـلـيـــــه ضـــــحـكـا
مـن قـــــولـه الـذي عـلـيــــه انــــســـبـكـا[٣٩]

٥، ٦ - المصدران الأسطوري والشعبي:

لم يلجأ الشعراء الكويتيون إلى استلهام التراثين الأسطوري والشعبي إلا نادرا، والمصدران مرتبطان عندهم ارتباطا وثيقا بمعظم العناصر الأسطورية التي استدعوها من التراث الشعبي، مثل شخصيات شهريار وشهرزاد والسندباد وعلاء الدين، وحتى استدعاءاتهم لهذه الموروثات كانت في الغالب استدعاءات عابرة لا يمثل العنصر المستدعى فيها أكثر من صورة جزئية، أو مكون من مكونات صورة جزئية، فمثلا في قصيدة «هكذا يتحدث فهد العسكر»[٤٠] للشاعر علي السبتي نجده يوظف شخصيتي السندباد وشهرزاد معا في صورة جزئية عابرة:

كأنه السندباد

من سفر قد عاد

يحمل دانات لشهرزاد

تلك التي من أجلها يموت

ليعمر البيوت

وفي قصيدة «ابنتي»[٤١] للشاعرة نجمة إدريس توظف الشاعرة مجموعة من العناصر التراثية الشعبية والأسطورية مثل مصباح علاء الدين، وعشتار - إلهة الحب في تراث ما بين النهرين - وهي توظف هذه التراثات لتعبر عن مدى روعة الجمال الروحي لابنتها:

فلق جبهتك المبعودة أم مصباح علاء الدين

......

عشتار تجيء مواسمها

يا فرح الأرض المنسية

تتنفس صفر مياسمها

أنفاس الريح النهرية

عشتار تجيء، تخب

تزجيها الأمطار، الحقل المحروث، الغيمات الوردية

تتسامق غصنا من نسغ، يفتض الطين، يزيح الجدب

فتعود حديقة ساحتنا، ويعود العشب

ولكن بالإضافة إلى هذه التوظيفات العابرة للتراثين الأسطوري والشعبي، هناك بعض النماذج القليلة التي وظفت بعض العناصر المستدعاة من هذين المصدرين لتكون أطرا عاما أو أقنعة يعبر الشعراء من خلالها عن رؤى شعرية متكاملة.

من ذلك ما صنعه الشاعر أحمد مشاري العدواني في قصيدة له اتخذ فيها من شخصية السندباد إطارا وقناعا يعبر من خلاله عن تجربته الخاصة. وكذلك ما فعلته الشاعرة نجمة ادريس عندما اتخذت من العنقاء في إحدى قصائدها إطارا عاما للرؤية الشعرية في هذه القصيدة.

وشخصية السندباد من الشخصيات التي ولع شعراؤنا العرب باستدعائها وتوظيفها منذ اكتشفها الشاعر صلاح عبدالصبور في قصيدة «رحلة في الليل» في ديوانه الأول «الناس في بلادي»، ثم توالى الشعراء بعده في توظيفها، وكان أبرع من وظفها الشاعر اللبناني الراحل خليل حاوي في قصيدتيه «وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة»[٤٢].

في قصيدة «حديث السندباد»[٤٣] يتصور الشاعر - العدواني - أن السندباد قد عاد من رحلاته فوجد أمته كما تركها:

ما زالت العميان أقمار الفلك

والمبصرون في غماليل الحلك

ولم تزل عبادة الدينار

لها السيادة العظمى على الأمصار

ومن ثم فإنه عاد يحمل دعوة إلى أن تسود قيم العدل والمساواة والعودة إلى النبع السماوي، حيث:

تستعيد كلمات الأنبياء شمسها، وضاحة الجبين

ويشرق الحق المبين

في أفق كل نفس بالصفاء والمسرة

فلا ملوك تظلم الناس ولا سلاطين

لا حكم إلاحكم رب العالمين

والشاعر لم يستدع من شخصية السندباد في هذه القصيدة سوى مدلولها العام وهو الرحلة والتجوال والاكتشاف ولكنه أكسبها - يمكن أن نقول فرض عليها - ملامح أخرى تتفق والغاية التي وظفها من أجلها. والسندباد في القصيدة قناع يختفي وراءه الشاعر ويعبر من خلاله عن رؤيته الخاصة، ولذلك نراه يضفي على الشخصية من ملامحه الخاصة أكثر مما يضفي عليها من ملامح سندباد ألف ليلة وليلة، وعلى الرغم من أن الرؤية في القصيدة رؤية خاصة ذاتية، فإن الشاعر أضفى عليها من الملامح العامة السياسية والاجتماعية ما جعل القناع الذي استدعاه يضيق عن استيعابها، ولذلك برزت هذه الملامح من وراء القناع واضحة مباشرة، وألقت بالكثير من ظلالها على الشخصية القناع، يقول مثلا في تصويره لعودته إلى بلاده بعد تجواله الطويل:

عدت إلى أقطاري
وجدتها كما تركتها في سالف الأزمان:
هناك أكواخ تعاني سطوة الفقر وحيرة الضياع
وحولها الصروح
شامخة البنيان
وأهلها تعيش في سكرة
اتكأت على أرائك الترف
مشينة الفكرة والنظرة
تحجرت فأصبحت كالمومياء
يصطخب الإعصار حولها، وترعد الأخطار
لكنها تغوص في بحر العماء
فلم تشاهد لهب الثورة
يلوح بين نظرات الفقراء

فكل هذه ملامح غريبة على شخصية السندباد التراثية، ونحن بالطبع لا نطلب من الشاعر أن يلتزم التزاما حرفيا بملامح الشخصية المستدعاة، ولكننا نطلب منه ألا يفرض عليها ملامح لا تتفق وطبيعتها التراثية، وأن يتم لون من التفاعل والتوازي بين الملامح التراثية للشخصية المستدعاة والملامح المعاصرة للرؤية المعبر عنها، دون أن يطغى أحد الجانبين على الآخر.

وفي النهاية يعلن الشاعر - بصوت جهير - عن تمرده على هذه الأوضاع الجائرة، وأن يجعل هدف رحلاته العمل على تغيير هذه الأوضاع!

قررت أن أغيب في مجاهل البلاد
أبحث عن عصابة تدين بالعصيان
تمردت على عبادة الأوثان
وآمنت بالله خالق الأكوان

أما في قصيدة «أماني»[٤٤]، فإن الشاعر يتخذ من شخصية السندباد إطارا لرؤيته الشعرية في هذه القصيدة القصيرة، حيث يشغله البحث عن سر السندباد، ويتمنى لو كان أي شيء ضئيل على شاطئ الخليج أو في مياهه ليكتشف سر السندباد ومغامراته ومعاناته:

يا ليتني في شاطئ الخليج رملة
تدلني على هموم السندباد
وكيف كان يقضي في الشتاء ليله
يا ليتني في موجة الخليج ذرة
تدلني على ضمير السندباد

وكيف أقلق الزمان سره

ولكنه في النهاية يكتشف في الخليج تاريخه هو الخاص المجهول:

لمحت في مجاهل الخليج

تاريخي المجهول

محارة ودرة

أما الشاعرة نجمة إدريس فإنها في قصيدتها «العنقاء»[٤٥] توظف هذا الطائر الأسطوري، الذي لا وجود له، للتعبير عن أن أحلامها المستحيلة، وتربط تحقيق هذه الأحلام وانتهاء معاناتها بالعثور على ذلك الطائر، الذي تجد في البحث عنه من دون جدوى، وتتوهم في بعض اللحظات أنها قد عرفت طريق ذلك الطائر، ولكنها لا تلبث أن تفيق من وهمها على الحقيقة الأليمة، وهي أن هذا الطائر المنشود لا وجود له:

عنقاء، دربك أين مبدؤه ومسلكه، أأعرف مرتقاه؟

قدماي راعشتان، قلبي راعف النبضات، مختلج الشفاه

أوّاه... آه

من لسعة الشوق الذبيح على مداه

وترقب متوفز شرقت على فمه صلاة

وندائي المطعون والليل الكئيب

عبثا نفتش عن طريق

وعندما تتوهم أنها اقتربت من العنقاء، تصور ذلك الحلم الأثيري تصويرا يفيض شفافية ونشوة:

عنقاء إني أستشف رنين صوتك في المدى

هيا، ومدي لي يدا

رشي على جفني النجومَ وبعض ترجيع الصدى

أتوهم الضحكات والألق الرهيف، وبعض رشات الندى

هطلت على وجهي الحزين.

ولكن صوت الحقيقة الأليم لا يلبث أن يوقظها من حلمها على جهامة الواقع ومأساويته:

وأفيق يذبحني الحنين

لا ضحكة، لا نجمة، لا رشة جذلى من الألق الحنون

لا شيء أرشفه سوى رجع السكون

لا شيء غير مرارة الوهم الصفيق

وأنا الغريقة، والسنا مثلي غريق

عبثا نفتش عن طريق

الهوامش

1 ترجمت المقالة إلى العربية أكثر من مرة، ومن أشهر هذه الترجمات وأسبقها ترجمة د. لطيفة الزيات لها في كتابها «مقالات في النقد الأدبي» مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) ص٥، وترجمة د. منح الخوري في كتابه «الشعر بين نقاد ثلاثة» دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦، ص٧٤.

2 لمزيد من التفاصيل حول مصادر التراث العربي والإسلامي التي يمتاح منها الشاعر العربي راجع: د.علي عشري زايد: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» - الطبعة الثانية - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٩٧، ص٧٣ - ١٧٩.

3 لمعرفة المزيد عن دور السيد عبدالجليل الطباطبائي في تأسيس الحركة الشعرية في الكويت راجع: خالد سعود الزيد: «أدباء الكويت في قرنين»، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دار ذات السلاسل، الكويت ١٩٩٦، ص٤٥ - ٥٨.

4 يراجع: د.علي عشري زايد: «توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر»، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص٢٠٣.

5 ديوان «أجنحة العاصفة»، شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٠، ص١٧.

6 ديوان «الخروج من الدائرة»، شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٨، ص٩٣.

7 السابق، ص٦٣.

8 محمد الفايز: ديوان «تسقط الحرب» - المركز العربي للإعلام - الكويت ١٩٨٩، ص٢٣.

9 أحمد السقاف: «نكبة الكويت» - دار قرطاس للنشر - الكويت ١٩٩٦، ص٧٧.

10 علي السبتي: «بيت من نجوم الصيف»، شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص١١٧.

11 علي السبتي: «أشعار في الهواء الطلق» - دار السياسة - الكويت ١٩٨٠، ص٤٢.

12 علي السبتي: «وعادت الأشعار» (دون مكان الطبع) ١٩٩٧، ص٣٢.

13 السابق، ص١٠٩.

14 انظر: د.علي عشري زايد: «استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام في الشعر العربي المعاصر»، مجلة «الدراسات الإسلامية» - إسلام أباد - المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، مايو - يونيو ١٩٨٤، ص١٢.

15 أحمد السقاف: «شعر أحمد السقاف» (دون تاريخ ولا مكان الطبع)، ص٤٠٣.

16 عبدالله سنان محمد: «البواكير نفحات الخليج - ١»، الطبعة الثانية، مطبعة الوطن - الكويت ١٩٨٣، ص٦٤.

17 ديوان «أجنحة العاصفة»، مرجع سابق، ص٥٢.

18 ديوان «الخروج من الدائرة»، مرجع سابق، ص٧١.

19 سليمان الخليفي: «ذرى الأعماق»، شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٤، ص١٩.

20 جنة القريني: «من حدائق اللهب»، شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٨، ص٥٣.

21 إبراهيم الخالدي: «عاد من حيث جاء» - الكويت ١٩٩٧، ص١٤.

22 جنة القريني: «الفجيعة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩١، ص١١٣.

23 د. خليفة الوقيان: «تحولات الأزمنة»، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٣، ص١٥.
24 المرجع السابق، ص٤٥.
25 إبراهيم الخالدي: «عاد من حيث جاء»، مرجع سابق، ص٢٢.
26 أحمد مشاري العدواني: ديوان «أوشال» جمع واختيار د. خليفة الوقيان، ود. سالم عباس خدادة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٦، ص١١٥.
27 د. سعاد الصباح: «إليك يا ولدي»، الطبعة الثانية، منشورات ذات السلاسل - الكويت ١٩٨٥، ص٤٣.
28 خالد سعود الزيد: كلمات من الألواح، شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٥، ص٧٧.
29 خالد سعود الزيد: «بين واديك والقرى»، توزيع شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٩٢، ص٩١.
30 إبراهيم الخالدي: «عاد من حيث جاء»، مرجع سابق، ص٣٢.
31 «أجنحة العاصفة»، مرجع سابق، ص٥٢.
32 «البواكير»، مرجع سابق، ص٧٢.
33 «أوشال»، مرجع سابق، ص٢٠٩.
34 «عاد من حيث جاء»، مرجع سابق، ص٣٩.
35 عبدالله العتيبي: «مزار الحلم»، توزيع شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٨، ص١٠٥.
36 المرجع السابق، ص١٢٩.
37 «عاد من حيث جاء»، مرجع سابق، ص٣٦.
38 «البواكير»، مرجع سابق، ص٢١٨.
39 راجع: د.علي عشري زايد: قصص الحيوان بين الأدب العربي والآداب العالمية (دراسة مقارنة في رحلة جنس أدبي)، دار النصر للتوزيع والنشر - القاهرة ٢٠٠٠ ص ١٧٦ - ١٨٤.
40 «أشعار في الهواء الطلق»، مرجع سابق، ص٥٧.
41 د. نجمة إدريس «الإنسان الصغير» (دون مكان الطبع) ١٩٨٨، ص١٥.
42 انظر: د.علي عشري زايد: «الرحلة الثامنة للسندباد - دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر» - دار ثابت - القاهرة ١٩٨٤.
43 أحمد مشاري العدواني: «أوشال»، مرجع سابق، ص٢٠٩.
44 المرجع السابق، ص٣٥٩.
45 نجمة إدريس: «الإنسان الصغير»، مرجع سابق، ص١١١.

استدعاء التراث في الشعر الكويتي: المرجعية والتناص، الطرائق والأنماط

الدكتورة سعاد عبدالوهاب(*)

أولاً: الاستدعاء بين المرجعية والتناص

يأخذ الشعر الكويتي مكانه ومكانته في إطار حركة الشعر العربي الحديث، ويترتب على هذا أن تكون العوامل التي أدت إلى توجّه الشاعر العربي الحديث والمعاصر إلى استدعاء التراث، في أي قطر عربي، هي بذاتها العوامل التي حفزت الشاعر الكويتي إلى التوجه نفسه.

وبصفة عامة يمكن أن نشير إلى عاملين ترجع إليهما عوامل أخرى فرعية، الأول: الدعوة إلى النهضة القومية، بكل ما تستدعي من إحياء التراث وتمجيده والاقتباس منه، بوجه عام، ولا ينتقص من أهمية هذا العامل أن تختلف المواقف «مفردات» التراث، أو حدوده، وهل تدخل الآداب الشعبية (الشفاهية) من حكايات وأزجال وأمثال وفنون شعبية أخرى، في هذا الإطار، أم أن اللغة العربية الفصيحة، المكتوبة، المأثورة عن العصور السالفة هي التي تمثل «نوعاً» هو الأقوى صلة بمفاهيم الإحياء، وهي «التراث» حين يطلق الوصف من قيد الشعبية؟.

أما العامل الثاني المؤثر بقوة فإنه ماثل في فنية القصيدة لأنه يمس جوهر الصياغة، ولعل هذا الأمر، الذي يرجع إلى فن تشكيل القصيدة، يمثل فارقاً حاسماً بين لغة فريق من الشعراء ولغة فريق آخر، وقد يصلح أن نقول: بين فن جيل من الشعراء وفن جيل جاء في أعقابه، وإن كان القطع الزمني ليس دقيقاً ولا حاسماً، لأنه- بالنسبة لحركة الشعر العربي- يمكن أن نجد الشاعر التقليدي المغرق في تقليديته إلى جانب الشاعر المجدد أو المتعلق بالتجديد، كما نجد الشاعرين عبدالله سنان ومحمد الفايز (على سبيل المثال) في زمن

(*) دكتوراه في الأدب الحديث.
- رئيس قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت.
- عضو لجنة الدراسات والبحوث الاستشارية (الديوان الأميري)، عضو رابطة الأدباء الكويتية، عضو جمعية النقد الأدبي في مصر.
- تكتب في بعض الصحف اليومية الكويتية مثل: القبس والوطن.
- عضو هيئة تحرير إبداعات عالمية بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت.
- من مؤلفاتها: إسلاميات أحمد شوقي: دراسة أسلوبية نقدية، للموت وجه آخر، القراءة الأخرى في المسكوكات الأدبية، وأمواج ورذاذ.

واحد. أما هذا العامل الفني المؤثر فقد جاء عبر التعرف على الآداب الغربية، والاتصال المباشر بكبار شعرائها ونقادها، وفيما نحن بصدده، فقد كان لدعوة الشاعر الناقد الإنجليزي ت. س. إيليوت إلى «المعادل الموضوعي» – Objective correlative – انعكاس قوي لدى بعض شعرائنا. وإذا تمعنا في دلالات هذا المصطلح فسنجده يرتكز على أقدم المبادىء الأرسطية التي تعطي أفضلية للشكل الفني الموضوعي، وتقلل من شأن التعبير المباشر عن الذات، فالشعر الخالد – كما يرى إليوت – تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث في العمل الإنساني أو الأشياء في العالم الخارجي، فعواطف الشاعر في ذاتها ليست مهمة، وإنما تأتي الأهمية من التشكيل، أو النموذج الذي تتجلى فيه هذه العواطف. وهنا تتأكد أهمية عثور الشاعر على «معادل موضوعي» تتشكل فيه أفكاره وانفعالاته، ويتحقق هذا بالعثور على «موقف درامي» تأخذ فيه الجوانب «الشخصية» قناعا «غيريا» وبهذا تتخلّص أو تكاد من الطابع الذاتي، وتدخل في نطاق ما هو كلّي وإنساني(1).

إن هذه الدعوة التي روّج لها بعض الشعراء والنقاد العرب منذ أواخر الخمسينيات قد استقبلت – عربياً – بكثير من الحماسة، وسرعان ما اعتبرت حلا مقبولاً (أو أحد الحلول المقبولة)، للخروج من تعارض: الأصالة والمعاصرة (الأصالة موضوعيا، والمعاصرة أسلوبيا أو صياغةً)، كما عدها دعاة التراث والحفاظ عليه وإعادته الى الحياة بمنزلة إقرار بشرعية اهتمامهم بالماضي. ومن المهم أن نقرر هنا أن الاستجابة لمبدأ «المعادل الموضوعي» ظلت على مستوى التطبيق الواعي محدودة لدى الشعراء العرب، بمن فيهم شعراء الكويت، أما الاستجابة الجزئية والعامة في حدود الفهم الخاص أو الاستطاعة الممكنة لشاعر استقرت مفاهيم الشعر عنده في حدود ما هو تراث عربي خالص (إبداعاً ونقداً) فإنها متوسعة جداً إذا ما قيست بالمفهوم الذي عناه إيليوت بدعوته.

ومن المهم، في مقدمة هذا الطرح عن «استدعاء التراث في الشعر الكويتي» أن ندرك أنه في جوهر اهتمامات النقد الحداثي، كما هو مهم للنقد ما قبل الحداثي (أو الكلاسيكي). بالنسبة للانتساب الأول يأخذ البحث في «المرجعية» موقعا مهما، وبخاصة حين تتباعد المسافات بين مرجعية المرسل (المبدع) ومرجعية المستقبل (المتلقي) ومن ثم تتباعد إمكانات التفسير (بالعودة إلى بنية النّص) وإمكانات التأويل (بالعودة إلى مرجعية المتلقي)(2). وبالطبع فإن المرجعية في أي نص لا تنحصر فيما يعتبر تراثا، بل إنها غالباً تتجاوزه، لأن المرجعية في أي إبداع هي إعادة استخدام لمعارف ومدركات متراكمة

اختزنتها ذاكرة المبدع، وأفادت من إمكاناتها في لحظة الإبداع، ولهذا تبقى «المرجعية» دالاً ثقافياً مهما، ونقدم على هذا بعض الأمثلة، فالشاعر أحمد العدواني يكتب قصيدته بعنوان «يوميات درويش»[٣]، في حين يقصد الشاعر خالد سعود الزيد، ليس إلى مطلق «درويش»، الذي تتخايل فيه صورة الصوفي الهائم أو الرافض للدنيا المادية، وإنما إلى شخص - صوفي أيضا- هو «الحلاج»[٤] بكل ما يؤدي إليه تحديد الشخصية من خصوصية في التجربة ولغة الإفضاء ونهاية المسار، وهذا يعني أن الصورة المستقرة (المرجع) في وجدان الشاعر العدواني تختلف عن الصورة في وجدان الشاعر الزيد، ومن ثم اختلف نسق التجربة عند كل من الشاعرين. ولا شك في أن مبحث المرجعية يستحق الكثير من الحذر والدقة، وسنورد نماذج دالة على هذا، وهنا نشير أيضا إلى مثلين مختلفين لشاعرتين، أولاهما الشاعرة غنيمة زيد الحرب التي اختارت لقصيدتها عنوان: «استشهاد نخلة»[٥] والأخرى الشاعرة سعدية مفرح التي وضعت عنوانا لقصيدتها: «عندما يتكلم الطير»[٦]. إننا - إلى الآن - لم نتجاوز ما تثيره بعض عناوين القصائد، وفي هذين العنوانين الأخيرين قد نحتاج إلى مزيد من التأمل والصبر لنستكشف العلاقة المتسربة من العنوان إلى جسد القصيدة. وفيما يخص القصيدة الأولى ترتفع النخلة إلى مستوى الرمز التراثي عند العرب، فليس مصادفة أن تكون موضوعا لعدد من القصائد، ولكن «حضور» النخلة في هذه القصيدة يتجاوز الرمز المرتكز على العنوان، إذ ستبدو لنا نخلة ذات حضور ديني، إنها تلك النخلة التي لجأت إليها مريم العذراء حين انتبذت من أهلها مكانا قصيا، ويبدو هذا واضحا في الاحتواء واضحا في التجاوز في الوقت نفسه. تقول القصيدة:

في هجير / تعشق الصحراء أظلالا / وريا

طرزت أغصانها / في الأرض فيّا

رجموها / أمطرت غفرانها / شهدا جنيا

شاهد الميلاد كانت / ظللت / طفلا نبيا

وأدوها / طفلة الصحراء / والبنت البريّا

إن المرجعية التراثية هنا تستند، وربما تتفجر من بؤرة «المقدس»، إذ كانت النخلة: شاهد الميلاد التي ظللت الطفل النبي عيسى عليه السلام. ولكن هذا المرتكز مسبوق بمرتكز تراثي آخر ماثل في بعض الحكم المتداولة في أدبيات التراث الثقافي العربي: كن مثل النخلة، يرجمونها بالحجارة فتلقي إليهم بالرطب. ومع هذا فإن هيمنة النصّ القرآني هي الأقوى، إذ تجاوزت المعنى الجزئي إلى إقرار الموسيقا وضبط الإيقاع، حيث آثرت الصوت القرآني في

تلك الآيات الكريمة من «سورة مريم»، وهو أن يكون ختام الآية صوت الياء المشددة، بألف الإطلاق أو التنوين: مثل: فريا - بغيا - صبيا - نبيا - حيا - شقيا... إلخ، فهذا الإطار الصوتي المستمد من إيقاع الآيات القرآنية هو الذي أكّد وحدة هذه القطعة - موسيقيا - بعد أن افتتحت النخلة توحيدها معنويا. وهذا يجعل العنوان مفتاحا، أو موازيا للقصيدة.

ولن تذهب بنا قصيدة الشاعرة سعدية مفرح بعيداً عن هذا، ولعل العنوان يستدعي العمل الصوفي الرمزي للشاعر الفارس فريد الدين العطار: «منطق الطير»[٧]، وحين نخضع جسد القصيدة لشيء من التحليل قد يصعب أن نجد تناظرا بين رحلة طير الشاعر الصوفي، ورحلة الشاعرة في تذكر لحظات التحقق، ولكن غياب اللغة المألوفة، ذات الأوصاف العامة، وحضور لغة أخرى متجاوزة يقرّب هذا الشعور الخاص:

فالصمت سلام وأمان

ثوب شفاف تلبسه اللغة العارية لتزداد به عريا

لون آخر

ليس له ألوان

بل لغة أخرى

لا أحرف فيها أو كلمات

لا أسماء ولا أفعال ولا أصوات

لا تلحن فيها أبدا...

وكذلك يظهر «الطير» أكثر من مرة، كما هي طيور الصوفي الفارس في رحلتها لاكتشاف منابع وجودها، فقد رأى أن طيورا كثيرة تساقطت عجزا طوال الرحلة، ولم يصل في النهاية غير ثلاثين طائرا (سي مرغ) رمز بها لتحقق الوجود. وفي القصيدة تتعدد صور الطير:

إن حواري مع عينيك،

التائهتين كعصفورين

قد ضلا دربهما للعش الزاخر بالأفراخ.

أعلى من أن تسمعه

يرقص عصفور مع إلفه،

فرحا مذبوحا لا الما، تعبق وردة

وتتضمن القصيدة من الشاعر الشعبي راكان بن حثلين ما يدعم الانتقاء:

يا بوهلا طير الهوى خبث البال طبعه خبيث والحبارى قليلة

وتنتهي قصيدة سعدية مفرح بما يؤكد خصوصية الشعور والإصرار عليه:

فالطير خبيث
والصمت الكاذب ذو طبع أخبث
وأنا عن جسدي
لحبارى سكنتني منذ سنين
ولقلب القلب المسطور
ببيت موزون.

وكذلك يتصل مبحث المرجعية بمبحث آخر تأُسست عليه أفكار ومبادئ «حداثية» شغلت النقد والنقاد، وهو مبحث التناص (أو: تفاعل النصــوص) Intertextuality - كما أقرته جوليا كيستيفا، وهذا التفاعل أو التأثير العلائقي المتبادل يختلف عن «المرجعية»، لأنه لا يعني تأثير نص في آخر أو تتبع المصادر التي استقى منها نصّ تضميناته من نصوص سابقة «بل تعني تفاعل أنظمة أسلوبية»[٨]، ولكن الثمار متقاربة حيث تشير النصوص إلى نصوص أخرى، وتستدعي عملية فرز تراقب اختلاف التقنيات المستخدمة لدى المؤثر والمتأثر، ولعل عناوين الفصول في كتاب ميشال فوكو «حفريات المعرفة» يقدم إلينا ضوءا مهما، إذ يعد التناص بمنزلة ضرب من «جيولوجيا الأدب»، في مقابل جيولوجيا التربة، أي الكشف عن طبقاتها وتفاعلاتها، أما فوكو فإنه يشـيـر إلى تكوّن الموضـوعـات، وتكون الصـيغ، وتكوّن المفـاهيم، وتكوّن الإستراتيجيات، ومن شأن هذا الفرز أن يؤدي إلى تمييز الأصيل من المكرر، وأن يكشف عن التناقضات، والتغيرات والتحولات[٩]، غير أن العبارة المتداولة نقلا عن الناقد السوفييتي ميخائيل باختين: «كل نصّ يقع عند ملتقى عدد من النصـوص، وهو بإزائها في الوقت نفسـه قـراءة ثانيـة، وإبراز وتكثيف ونقل وتعـميق»[١٠]. سيمكن الأخذ منها بمقدار مع كل نصّ، إذ لا يوجد نصّ من عدم، فلا بد من متكأ، وأساس قديم، ولكن هذا الممكن لن يقرر حقا لأي نصّ في أن يكون كاشفا عن «منهج» أو «رؤية»، أو تلك القراءة الثانية التي أشارت إليها عبارة باختين، وإذا كان «سوسور» يقرر بحق «أن الكلمة لا تأتي وحدها أبدا» فإن هذا يعطي إشارة ضوء للتفسير السياقي، ولكنه لا يفتح الباب على مصراعيه للتناص. وهناك أمر آخر، هو امتداد طبيعي يأخذ موقع الصدى من نظرية التناص، وهو أن التناص يتخذ خطوة، أو ذريعة في اتجاه استبعاد المؤلف، أو القـول بموت المؤلف، بدعـوة أن هذا النص المحـدد، يتكشف عن مجمع نصوص تداخلت وتشكلت على نسق خاص، وأنها اكتسبت في تموضعها الجديد (الحادث) شخصية خاصة مستولدة من روافد لا تزال حاضرة، وإنني أرى الأمر على عكس هذا فيما يدل عليه، فهذه الروافد ليست من صنع

الطبيعة، وعامل المصادفة فيها مرتهن بظـروف خارجـية ونفسـية داخليـة لا يسهل حصرها أو حصارها، مما يؤكد أن «المؤلف» يصعب استبعاده استبعادا كاملا، لأننا بعد أن نستوعب النص في تكوينه المستقل عن مبدعه، سنكون في حنين إلى طرح سؤال: لماذا تختلف هذه القراءة الثانية ـ حسب عبارة باختين - عن قراءة ثانية في المصادر ذاتها، وفي الزمن نفسه؟

سيكون من المهم أن نستحضر في الاهتمام بهذا الرافد الأساسي من روافد التجربة الشعرية - لدى الشاعر الكويتي - أن هذا الشاعر لا ينفرد بذاتية مميزة في مجال استدعاء التراث الديني والثقافي المشترك، فشأنه شأن نظرائه العرب في أي قطر عربي، أما حين يتجه إلى التراث الشعبي، الخاص بالكويت، أو بمنطقة الخليج عامة، فهنا تظهر خصوصية قد تكون لهجية، في استخدام بعض الألفاظ العامية، كما قد تكون ترديدا لألعاب أو أدوات أو طقوس مهنية خاصة ببعض ما تعرفه بيئة الخليج التي جمعت بين البحر والصحراء في توافق معيشي وعملي قد لا نجد له شبيها في بيئة عربية أخرى، وسنذكر أمثلة لهذا.

وفي ختام هذا المدخل إلى المحور الذي نفرده بالحديث، نستعيد ما سبق ذكره من أن استدعاء التراث يعد حلا ملائما للتوفيق النفسي والفني بين الأصالة والمعاصرة. وهنا يضيف إلينا الدكتور فؤاد زكريا إضاءة مهمة، فبعد تحليل فكري فلسفي لمعنى الأصالة والمعاصرة، ينتهي إلى استبعاد التعارض أو التضاد بينهما، وتأكيده أن هذا الطرح ذاته لا يحل مشكلتنا الحضارية بقدر ما يعبر عن فراغ أساسي في حاضر المجتمع الذي نعيش فيه، ينتهي إلى أن «الأصالة» لا تنحصر في الزمن الماضي، وليست حبيسة التحديد الزمني، ومن ثم فإن العودة إلى الماضي، أو بعبارة هذه الورقة: استدعاء التراث، قد لا تؤدي إلى الأصالة، وربما أوصلت إلى عكسها، وهو المحاكاة الرديئة التي تدل على الجمود. يقول :

«نجد لزاما علينا أن نعيد النظر في موقف أولئك الذين يحددون الأصالة بأنها العودة إلى جذورنا الضارية في أعماق الماضي، فحدوث انقطاع أساسي بين الحاضر وهذا الماضي البعيد يؤدي إلى الإحساس بنوع من «الاغتراب» بين الإنسان وجذوره البعيدة، وكما أننا في حالة محاكاة النماذج الأجنبية المعاصرة نشعر باغتراب «مكاني»، لأن هذه النماذج دخيلة علينا، تنتمي إلى بقاع تفصلنا عنها مسافات مادية و(معنوية) كبيرة، فكذلك نشعر باغتراب «زماني» حين يطلب إلينا أن نقفز فوق الزمن قفزة هائلة، ونتجاهل معظم فترات تاريخنا، ونقتدي بنموذج قديم في ظروف أصبحت مختلفة عنه كل الاختلاف، وفي

عالم لا تربطه بعالم الأسلاف أي صلة، في الوقت الذي نعترف فيه صراحة بأن الخيط الذي كان مفروضا أن نظل ممسكين به، منذ ذلك العصر الذهبي القديم، قد انقطع منذ أمد بعيد. وهكذا تؤدي هذه الملاحظة إلى نتيجة مهمة، هي أن الربط بين الأصالة والعودة إلى الماضي قد لا يكون صحيحا على الدوام، وذلك حين ينقطع الخط المتصل الذي يربط بين الماضي والحاضر. وفي مثل هذه الحالة نستطيع أن نتصور نوعا من «الاغتراب الزمني» الذي يشعر به الإنسان المعاصر إزاء تراث يراد منه بعثه بعد انقطاع طويل، وفي ظروف أصبحت مغايرة إلى أبعد حد»(١١).

لقد سجلنا هذا النص على طوله لما يمكن أن نستخلص من إيجابياته، وما يمكن أن تنبهنا إليه سلبياته في عرضنا لظاهرة استدعاء التراث في الشعر الكويتي. إن تأسيس مبدأ تحرير الأصالة من قيد الزمن قضية مهمة جدا، فليس كل قديم يعد تراثا، وإنما هو القديم الذي يحمل طاقة التجدد وقدر الحضور، ومن ثم ليس من المهم أن يكون هذا القديم متصلا أو منقطعا تحت عوامل حضارية متغيرة. لقد تمت القطيعة مع «زمان» عنترة الجاهلي، بل انقطعت مع مفهوم الفروسية كما صورها عنترة سلوكا وشعرا، ولكن هذه القطيعة الزمنية لم تؤد إلى انفصال أو اغتراب، إذ لا يزال الشاعر العربي(المعاصر) يرى في عنترة رمزا لحلم الحرية، وصورة نقية للفروسية، وقد تحدث القطيعة حيال شاعر قريب من الناحية الزمنية، حين لا يرتقي إلى مستوى قضية، ولا ينطوي على طاقة رمزية. وفي مرتين - في النصّ السابق - تطل صيغة الإملاء والإلزام والتوجيه: «حين يُطلب إلينا أن نقفز فوق الزمن» و«إزاء تراث يراد منه بعثه» وهاتان الصيغتان تتوافقان مع طبيعة الجدل النظري، ولا تلائمان الموقف الغني، الذي تنطوي فيه تجربة الشاعر ولاتتفقان معه، إذ يتم الاستدعاء التراثي بملء حرية المخيلة، ومقتنيات الذاكرة وحسب قوانين تيار الوعي وتسلسل المشاعر وتعانق الصور وتجاذب الأفكار، وحينئذ لن يكون لنا سبيل على الشاعر، ولا نملك أن نطلب منه أن يفعل، أو أن يتجنب، فهو مطلق القدرة على جمع مفردات البنية من أي موقع مكاني أو زمني، يراه محققا ما يعجز التعبير التقريري المباشر عن أدائه بالشكل الجمالي الذي ترتضيه موهبته، حينئذ لا يصح أن نسأله كيف تقفز إلى زمن «منفى» امرئ القيس وضياعه، وقريب منك منفى البارودي وضياعه، وهكذا . ولعل ما يؤكد هذه الحرية أن تترادف تجارب الشعراء في مجال استدعاء التراث، في خطوط مسلوكة مثل الطرق المعبدة، المأمونة، كأن نجد في الشخصيات المتنبي، وأبا العلاء مثلا، ولا نجد الفرزدق أو البحتري. ولماذا تذكر زرقاء اليمامة،

ولا تذكر ليلى الأخيلية، مع أن الأولى حضورها شعبي فولكلوري، والأخرى ذات حضور تاريخي شعري؟

إن الذاكرة الجمعية تعرف طريقها، وهي تنتخب - عبر العصور - ما تراه يخدم ماهيتها التاريخية، وقيمها الحضارية المستمرة، ولعلنا بعد أن نستعرض ما يتسع له السياق من أمثلة ونماذج أن نجد الفرصة لتأمل هذا الجانب في انتقاءات شعراء الكويت من هذا التراث العربي، والشعبي، في مختلف العصور.

ثانياً: أنماط التراث[١٢]

وهذا المبحث هو نقطة البدء، لأنه يعرّف بالمنابع والقنوات التي تسلكها مصادر التأثير عبر عملية الاستدعاء للتراث، وقد يصح حصرها في ستة أنماط أو أنواع: التراث الديني، والتاريخي، والأدبي، والصوفي، والشعبي، والأسطوري. وهنا من الواجب أن نشير إلى احتمال التداخل بين بعض هذه الأنواع، فالتاريخي هو ديني في بعض نسبته، والشعبي قد يكون ذا سند أسطوري في جوهره، وهذا يلقي المسؤولية على الاستخدام المنجز بتصور الشاعر وليس على المعلومة في ذاتها، فقد يكون خالد بن الوليد شخصية تاريخية في قصيدة، ورمزا دينيا في ثانية، وبطلا أسطوريا في ثالثة!! وسنجد مجالاً رحيباً لهذا في التطبيق. وكذلك لا نميل إلى تصيّد المشابهات القريبة الشائعة، التي لا تحتاج إلى جهد الاكتشاف وجهد إعادة التشكيل الفني، بحيث تتلاءم العبارة مع سياقها في القصيدة الجديدة. فمثلاً يقول الشاعر محمود شوقي الأيوبي تحت عنوان: «جمال الفكر»:

كلما اشتد للمشيب اشتعال
فوق رأسي ازدادت بحسن عجيب

فإننا نشعر على الفور بأن المصدر القرآني في الآية الكريمة « واشتعل الرأس شيباً» هو الذي أمد الشاعر بهذه الاستعارة القوية، ولكن المعرفة بهذا المصدر (التراثي) لا تحقق خصوصية للشاعر ولا تكسب القصيدة طرافة أو قوة، لأن الاستعارة القرآنية أصبحت شائعة مألوفة عند المتلقي (المسلم)، ولأنها لم تنقل في بنية القصيدة إلى وضع مستحدث يخرجها عن حدها القرآني (السياقي) إلى سياق آخر مختلف. وليس كذلك التشبيه الذي جاء في قصيدة «محراب الشاعر»، وفيه يقول واصفا حال الشاعر في الليل:

جاثيا والليل زنجي حنق
مستحر ملء شدقيه النزق[١٣]

لقد سبق تشبيه الليل بالزنج في قول أبي العلاء المعري:

ليلتي هذه عروس من الزنـ
ج عليها قلائد من جمان[١٤]

ومع هذا لا يعد هذا الاستدعاء (الأدبي) انقيادا ومحاكاة. ونوضح هذا، لنفرّق بينه وبين المثال السابق في اشتعال الشيب، بأن ننقل عن «شروح سقط الزند» تعقيبه على تشبيه المعري، إذ ينقل عن الخوارزمي قوله: «شبّه تلك الليلة بعروس من الزنج، لأنها شابة سوداء مقلّدة مشتملة على الطرب والسرور. والزنج من بين سائر الأمم مخصوصون بشدة الطرب وحب الملاهي، ووصف بعضهم رجلا بالطرب فقال: «إنه والله لأطرب من زنجي عاشق سكران»[١٥]! وهنا نعود إلى شاعرنا محمود شوقي الأيوبي، فنجده يشكل صورة الزنجي بما يلائم تصميم القصيدة والشعور الذي يريد أن ينقله إلى المتلقي، فالزنجي عنده حنق غاضب مستفز (مستحر) ويجسّد هذه الحالة من فورة الغيظ في شدقيه، والزنوج معروفون بضخامة المشافر واتساع الأشداق، وكذلك سرعة الانفعال والمبالغة في التعبير عنه (النزق). وإذا كان الخوارزمي ذكر طرب الزنوج فليس معنى هذا أنهم لا يغضبون، بل إن سرعة الطرب وسرعة الغضب يعودان إلى أصل واحد هو الاستجابة الحادة للانفعال. وقد ناسبت صورة الزنجي الحنق حالة الشاعر (التي هي موضوع القصيدة)، إذ تسترح الكائنات في الليل، ويسهر الشاعر يطارد أخيلته ويعاني استدعاء صوره ومعانيه.

وبالمثل نشير إلى «حالة» الشاعر صقر الشبيب، الذي التقى مع أبي العلاء المعري في كف بصره، وفي نزوعه إلى اعتزال الحياة العامة، وفي تشككه وقلقه، ودعوته إلى حكم العقل. يقول:

إذا ما الخير لم يسبق بشرّ
به كان الفتى نزر اعتداد

وما في النوم من طعم لذيذ
لعين لم تذق طعم السهاد

وفضل الماء لا يبدو لمن لم
يرد منه زلالاً وهو صادي

فإن نفس أضلتني صوابي
فما لي غيرها من بعد هادي

ويقول الشبيب في قصيدة أخرى:

فإذا جزعت فكل نفس لم تكن

إلا لتـــجـــزع حين تقـــرن بـالجـــســـد
مـــا إن ترثّ مـــصـــائبي في مـــحـــبـــسـي
إلا أتت أخـــرى لتـــخلـفـــهـــا جـــدد
يا قـــدرة ســـجنت بجـــســـمي روحـــه
ضـــاق الخناق على الســـجين المضطهـــد

يقول في قصيدة ثالثة:

إنـي لأرتـاب فـي المنـقـــــول يـبـلـغـنـي
حـــتى يقـــوم لـه عـــقـلي بتـــعـليل

إن «النّفس» العلائي واضح تماما، حتى لنكاد - في هذا المقام - نستعيد تلك الإشارة المهمة للدكتور فؤاد زكريا عن استدعاء الماضي بدعوى الأصالة فلا يتجاوز الترديد والمحاكاة. ولكن ... ألا يكون في هذا التصور للعلاقة نوع من الظلم لشاعرنا الشبيب، وبخاصة حين نعرف أنه صاحب موقف، يؤازره سلوك نابع من تكوين عضوي (كفيف) وثقافي (درس في الأحساء، وهناك اصطدم بالعلماء ورجع متمردا على هذا المنقول الذي لا يشبع رغبته في المعرفة)؟.

إذا استعدنا الأنماط الستة، فإن النمط الديني سيأخذ موقع الصدارة، لتجذره في النفوس، ووضوح مصادر استمداده من القرآن والسنة والسيرة، وأنها متداولة شائعة مستمرة، وبالنسبة لبعض المناسبات التي تستدعي مشاركة الشعراء على ما جرت به عادات المجتمع، مثل الاحتفال بمولد النبي (صلى الله عليه وسلم) وذكرى الإسراء والمعراج، وغزوة بدر، وهذه أهم المناسبات، يضاف إليها موسم الحج، وبعض الأحداث المؤلمة التي يبحث الشاعر عن علاج لها في استمداد النموذج الديني، مثل ما تعانيه فلسطين، أو البوسنة...

ويحدد الدكتور علي عشري زايد الشخصيات المستدعاة من مصدر ديني في ثلاث: شخصيات الأنبياء، والشخصيات الموصوفة بأنها مقدسة مثل مريم، وجبريل والملائكة عامة، والشخصيات المنبوذة مثل قابيل، وإبليس، والدجال ، ومسيلمة ... إلخ[١٦]، هذا بالنسبة للشخصيات التي سنجد لبعضها حضورا واضحا في الشعر الكويتي، وإغفالاً للبعض الآخر، وفيما يتجاوز الشخصيات سنجد الأحداث الكبرى، كما سنجد المعجم المستمد من مصادر دينية إسلامية، وعقائد أخرى غير إسلامية. أما الشخصيات، وبخاصة شخصية الرسول، فإنها تأخذ مساحة واضحة لدى الشعراء الكلاسيكيين، إذ كان «باب الاجتماعيات» يحتل موقعا رحيبا في دواوين كبار شعراء تلك المرحلة، مثل

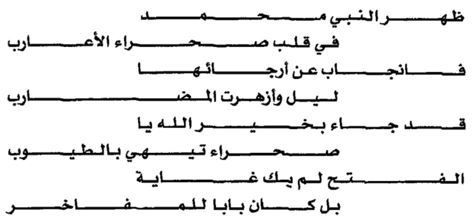
شوقي وحافظ والزهاوي ومطران وغيرهم، وقد عزف الشاعر الكويتي على أوتارهم وإن لم تكن لديه - في تلك المرحلة - مظاهرة نسائية، أو تأسيس الهلال الأحمر، فقد كتب عن الأوبئة، وشح الماء وافتتاح المباركية والأحمدية، مما لا يعنينا الآن، أما المناسبات العامة الدينية، فسنجدها تبدأ بشخص الرسول، أو تنتهي إليه، كما في قصيدة الشاعر أحمد السقاف: «في موكب محمد» ويذكر الشاعر - في هامش القصيدة - أنه ألقاها عام ١٩٥٢ في احتفال ضخم بذكرى مولد الرسول، ولعله من المهم أن نسجل مطلع هذه القصيدة المبكرة في مسيرة الشاعر الشعرية، حيث لا يزال ينشر منظوماته إلى اليوم:

لمن الحفل والقريض المعطر
ولمن هذه الجماهير تزخر؟
أزعيم يهيم في حبه الشعب
تبدّى من بعد بين و أسفر؟
أم كمن يدل في ساحة المجد
بجيش على العداة مظفّر؟
عاد للموطن الحبيب فهبوا
نحو تكريمه بكل ميسّر
أم مليك بعدله قد أشادوا
وأقاموا هذا الثناء المصور؟
لا وربي، هذا أجل من القصد
وأسمى مما ذكرت وأخطرا
إنما الحفل للذي هزم الشرك
وأعلى في الكون «الله أكبر»!

وقد تطرقت القصيدة إلى المعاني (الدينية) المتوقعة في هذه المناسبة، مرتكزها الفضائل والشمائل المحمدية، ولكن المحور الأساسي في القصيدة ظل يغلّب القصد القومي، فكأن النبي (العربي) زعيم أسس القومية العربية، إذ:

جمع العرب بالفصاحة والسيف
وبالمنزل الذي يتدبر
راعه أن رأى العروبة تبلى
وحمى العرب بالمغيرين يشطر
ليست العرب أمة تقبل الذل
فتغزى بأسود أو بأصفر[١٧]

وإذا كانت القصيدة في هذا المنحى تعد بمنزلة «قراءة مختلفة» للمأثور من السيرة النبوية، بدرجة ما، فإنه لا يغيب ما في المطلع من منحى يحاول التمرد على الصيغ التقليدية في القصيدة المادحة. بأنه يبدأ بطرح عدة احتمالات متنافسة، ثم يخرج من بينها بالقصد الذي يتجاوزها جميعاً. أما الصياغة الكلاسيكية فنجدها في قصائد الشاعر فاضل خلف، في قصيدة «نفحة الصحراء» التي – بعد مقدمة عن الشعر، وعن الظلام السائد في العالم – تبدأ سرد قصة السيرة النبوية من أولها:



ظهـــر النبي محمـــد ... في قلب صحراء الأعارب
فانجـــاب عن أرجائهــا ... ليـل وأزهرت المضارب
قـد جـاء بخير الله يا ... صحراء تيهي بالطيوب
الفتـح لـم يـك غايـة ... بل كـان بابا للمفاخر

وهكذا يمضي الشاعر في «نظم» المعاني المستخلصة، في تواليها الزمني ومعانيها المستقرة[18]. ولا تختلف قصيدة الشاعر عبدالله سنان: «ذكرى مولد الرسول الأعظم» عن هذا النهج التسجيلي، الذي ينبئ مطلعها عن هذا الاتجاه:

بشـر الكون بالهـدى المنشـود ... بالنبي الكريم رمـز الوجـود[19]

وقد نوع فاضل خلف في الشخصيات الدينية التي ينظم سيرتها، فهناك «شهيد مؤتة» (جعفر بن أبي طالب) و«شهيد بدر» (عبيدة بن الحارث)[20]. والشاعر يمزج ما هو ديني بما هو تاريخي، ولكن الصبغة الدينية أقوى، وستكون لنا معها عودة حين نتوقف عند المصدر التاريخي. لا ينافس فاضل خلف في الاهتمام بالشخصيات والمناسبات الدينية بين شعراء الكويت غير الشاعر خالد الفرج، وهو أسبق زمنا، وإن تعاصرا إبداعا نحو عشر سنوات، فقد أراد لديوانه أن يتدرج مبتدئا بالخالق سبحانه وتعالى (قصيدة : الله ربي) ثم يسرد السيرة النبوية، ثم تأتي قصائد أخرى في إطار السيرة «النبي محمد» و«المعراج» و«الإسراء» على هذا الترتيب الذي يجعل العروج قبل السّرى[21](!!).

أما الشاعر أحمد العدواني فإنه حالة مفردة في استدعاء شخصية نوح عليه السلام، في قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح».إن الشاعر يتحدث إليه، وليس عنه،

مـجـردا دلالة رسـالتـه، وهـي «النـجـاة من الغـرق»، وهـذا مـا بسطه الشـاعـر في قصـيـدته، وتاريخ نشـرها يعطي مؤشـرا عن اتجاه مـخـاوفه [٢٢]. إن الشـاعـر لا يتحدث «عن» سيدنا نوح، وإنما يتحدث إليه، يشكو حاله مناظرة، تستدعي صورة الطوفان، غير أن السفينة الراهنة غير سفينة نوح، فليس لها ذاك الأمان الإلهي:

سفينة النجاة

تعيش في مأساة

اشتمل الضباب فجأة عليها

فجنحت عن نهجها المرسوم...إلخ

وتوصف السفينة الراهنة بكل ما يناقض السفينة النبوية:

تتخبط في الطريق لا تملك مجراها ومرساها

وهكذا يتهددها الغرق، وهو ليس حادثا عابرا، مجرد غرق سفينة:

وتحتضن في سدم الظلام نجمة الحضارة

ولهذا يتصاعد النداء بطلب الغوث:

يا نوح أدركنا

من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينة

وتوحي صـفـات صـانعي الطوفـان، مما نعـرف منه أنه ليس ذاك الطوفـان الإلهي الذي يغـرق الجاحدين وينجي المؤمنين، إن صـانعي الطوفـان جاءوا من خلف ألف عام، يكفّرون كل من يفكر ويطمح إلى التقدم. وحين نمعن النظر في مكونات هذه القصيدة سنجد جانبا موافقا، وآخر مناقضا، التأما في تشكيل سياقي يحاول أن يبدو متكاملا، فنوح هو نبي الله الذي نجّى المؤمنين، وبالطبع لم يكن أمـام الشـاعـر (المسلم) إلا أن يلتـزم بحـدود النص القـرآنـي، غيـر أنه خالف في وصف ولده الذي ساير المعاندين فكان معهم من المغرقين، فأوصله إلى الغـرق – كـمـا نصّ القـرآن ـ ولكن ليس لأنه تعـمـد مشـاقـة أبيـه، وإنما لأن الجزع أمام الطوفان أفقده صوابه:

يا نوح أدركنا

من قبل أن نغادر الحياة غرقى

مثل ابنك المسكين

أفزعه الطوفان فاستولى على أعصابه الخبل

فكان بين المغرقين

وتبـدو مخـالفـة أخرى للمـأثور في أن الذين تسـبـبوا في تعـريض السـفينة للهـلاك جـاءوا من خلف ألف عـام، وليس نوح الذي عـاش ألف عـام، وفي هذا نوع من تبادل المواقع، ليناسب المرموز إليه.

وفي قصيدة «الناسك وشكوى الشيطان»[٢٣] يتراجع صوت الناسك، الذي أخذ الشاعر السارد زمام الحديث عنه، ليفسح طريق «المونولوج»، يعبر به الشيطان عن «محنته» إذ يعجز عن غواية الناسك، وفي هذا «المونولوج» يستعين الشاعر بالآيات القرآنية، يحدّد بها ملامح العلاقة بين الذات الإلهية والشيطان، و«المهمة» التي نذر الشيطان نفسه لإنجازها:

ربي بما أغويتني!!!
ارفق بشيطان أمين
وعدته، ووعدك الحق المبين
بأن يكون بين المنظرين
وأن يضل العالمين
يمكر سرا تارة وجهرا

وفي هذه القصيدة سنجد أثرا لشعراء الرومانسية الذين التفتوا إلى شخصية الشيطان، التي ابتعدت على أيديهم عن مصدرها الديني – كما يقرر الدكتور محمد غنيمي هلال – وقد سبق الشاعر الإنجليزي «ملتون» في «الفردوس المفقود»، فالشخصية الأولى في فردوسه هي الشيطان، يصور فيه المؤلف النزعة إلى الحرية والاستقلال، ولكن الصورة اختلفت عند الرومانسيين «فصوروه في صورة المتمرد الذي طرد قهرا عن عالم الخير، فدفعه اليأس إلى الإدمان على الشر، وهو بائس متمرد على بؤسه لا يقر له سببا[٢٤]». إن الشاعر العدواني في هذه القصيدة توازى مع هذه الرؤية الرومانسية، وإن يكن بحث عن «مرجعية» قرآنية يستند إليها لحساسية الموضوع وما يمس من العقيدة، ففي القرآن، يقول إبليس للخالق سبحانه: **﴿قال رب بما أغويتني لأزيِّنن لهم في الأرض﴾** – (الحجر: ٣٩) وقد وعده الله بالبقاء حتى آخر الزمن ليمارس غوايته للبشر: **﴿قال أنظرني إلى يوم يبعثون قال إنك من المنظرين﴾** – (الأعراف : ١٤ ــ ١٥) ويمضي العدواني في «تنمية» الموقف «الشيطاني» إذ يجعله يضيق بالعجز عن غواية البشر بسبب اعتصامهم بالقرآن وتلاوته، ومن ثم يدعو الله:

ربي وأنت عالم بحالي
عد بي إلى سقر
لقد تعطلت أعمالي
بين البشر
أو فاقتل الشرور في كياني
يعد إليّ خالصا إيماني...

فهنا يبدو الشيطان ذو الظاهر المتمرد، كائنا مسخرا لأداء وظيفته التي هيّأته الإرادة الإلهية للقيام بها، وهو يحاول أداءها كما رسمت له، ولكنها تواجه التعطيل بإرادة إلهية مقابلة... أنزلت القرآن!!..

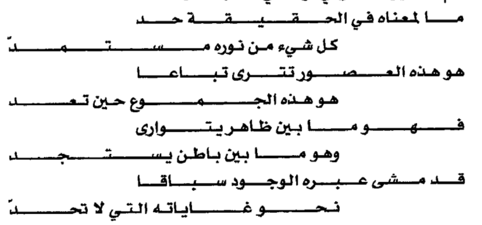
أما الشاعر علي السبتي فإنه يختار عنوانا لإحدى قصائده: «في سدوم[٢٥]» وسدوم هي إحدى مدينتين (والأخرى عمورة) رفضتا دعوة نبي الله لوط إلى الطهارة الأخلاقية، كما يذكر العهد القديم[٢٦]، ولكن القصيدة لا تتحدث عن «سدوم» قوم لوط، وإنما عن مدينة حديثة، عاش فيها الشاعر فترة، ورأى من أخلاق أهلها ما ينكره، ومن ثم اتخذ من «سدوم» اسما رمزيا، وقناعا، يصور من خلاله معاناته. وستكون لنا وقفة مع هذه القصيدة.

وبالنسبة للنمط الصوفي فإنه يبدو - موضوعيا - ذا ترابط قوي مع النمط الديني، واتصال وثيق مع النمط التاريخي (الإسلامي)، ولكن البناء الفني للقصيدة هو الذي يضع الفرق بين ما هو ديني وما هو صوفي، بصفة خاصة، وقد يلجأ الشاعر إلى معنى أو رمز صوفي، أو مفردات مما اصطلح الصوفية على إسباغ معان خاصة بهم على هذه المفردات، وسنجد الكثير من هذا المستوى، ولكن النمط الصوفي - فيما نرى - يرتبط بالرؤية، وبناء القصيدة بحيث تشف عن هذه الرؤية. لقد حاول الشاعر أحمد العدواني أن يستخدم في بعض قصائده المعجم الصوفي، كما فعل في قصيدة «شطحات في الطريق[٢٧]» - والشطح مصطلح صوفي، وهو - في القول أو في السير - الاسترسال والتباعد، وعند الصوفية يرتبط بالأحوال والرؤى وغموض الأفكار، وكذلك «الطريق» فإنه في عرف الصوفية طريقهم أو طريقتهم في العبادة والسلوك والتعبير. ولا شك في أن في هذه القصيدة لمحات صوفية، تنتمي للحظة الكشف والتأمل من مثل قوله:

وأدير طرفي - والوجود صحائف
شتى - فأشهد وحدة الأسفار
وتزول أضواء البيارق فجأة
ويطول بعد زوالها استفساري
وتسد أشياء الظلام مطالعي
ويضيق دوني واسع المضمار
وأسائل الآثار عن أعيانها
وأظل بين الشك والإنكار

ولكن موقف الشاعر هنا لم يبارح «الوصف»، فهو لا يعيش اللحظة، وإنما يتأملها بعد تجاوزها، ولعل هاهنا الفرق بين الشاعر المتصوف، والشاعر

الذي تقوده تجربته الشعرية إلى ضرب من المغامرة أو النشوة الروحية القريبة في مظهرها، من نشوة الشطح الصوفي. لقد اهتمت دراسات عدة بالتشابه القوي بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، ومن بين الشعراء العرب المعاصرين اهتم صلاح عبد الصبور بهذا الموضوع في كتابه «حياتي في الشعر» [٢٨]، ومن النقاد الغربيين اهتم بهذه العلاقة كولن ولسون في كتابه «الشعر والصوفية»[٢٩]، وطرح الدكتور عزالدين إسماعيل جانبا منها تحت عنوان: «المصطلح الجديد وظاهرة الغموض» في كتابة «الشعر العربي المعاصر» [٣٠]، وكذلك أجمل هذه العلاقة الدكتور علي عشري زايد في دراسته للموروث الصوفي[٣١]، والدكتور سالم عباس خدادة في مقدمة دراسته عن الاتجاه الصوفي في الشعر الكويتي[٣٢]. أما النمط الصوفي، الذي يتجلى في الرؤية والمعجم على السواء فنجده في عدد من قصائد الشاعر خالد سعود الزيد، وقد دلت دراسة الدكتور خدادة المشار إليها على وجود بذور صوفية مبكرة في الديوان الأول للشاعر «صلوات في معبد مهجور» – صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٠– وقد يكون لافتتاح هذا الديوان بقصيدة « تبارك الله» مغزى في هذا الاتجاه، مع أنها الأخيرة في تاريخ النظم، ويكمل الختام بقصيدة «ألحان وأقداح» هذا المغزى، «فالألحان والأقداح يكاد كل منها يتسرب في جسد القصيدة من أولها إلى آخرها، على نحو مباشر أو غير مباشر، عبر الدوال والدلالات المرتبطة بهما[٣٣]»، وتنمو علاقة الشاعر الزيد بالتصوف، فتنمو وشائج تطلعه الشعري في اتجاه الرؤية والمعجم، حتى يكون عنوان ديوانه الثاني «كلمات من الألواح» – صدر عام ١٩٨٥ – ليتكون عنوان ديوانه الثالث «بين واديك والقرى» – صدر عام ١٩٩٢– ويعد ديوانه: كلمات من الألواح – ديوانا صوفيا جامعا، بلغ بتجربة الزيد أعلى ذروتها في قصيدة «محمد»، حيث صوّر شخص الرسول عليه السلام، كما يراه الصوفي، ونكتفي هنا بمطلعها[٣٤]:


مـــا لمعناه في الحـــقـــيـــقـــة حـــد
كل شيء من نوره مـــســـتـــمـــدّ
هو هذه العـــصـــور تتـــرى تبـــاعـــا
هو هذه الجـــمـــوع حين تعـــد
فـــهـــو مـــا بين ظاهر يتـــوارى
وهو مـــا بين باطن يســـتـــجـــد
قـــد مـــشى عـــبـــره الوجـــود ســـبـــاقـــا
نحـــو غـــاياته التي لا تحـــدّ

وهذا الوصف الكاشف عن ماهية محمد - عليه السلام - نابع من تصور صوفي، يرى النبي نورا أزليا، بدأ الخالق به، ومن أجله إيجاد الكون والكائنات وتحددت مصائرها كذلك. ويوازن الدكتور خدادة بين صورة الرسول كما تعكسها هذه القصيدة، وقصيدة أخرى من الديوان الثالث، بعنوان «صورة» ليبرز انتشار الألفاظ الصوفية، وفنية البناء الكاشف عن جوهر الرؤية الصوفية لشخص الرسول عليه السلام. وقد اهتم خالد سعود الزيد بشخصيات أخرى (صوفية) كذلك، ومن الطريف أن يكتب قصيدة عن «الحلاج» وأخرى عن «أبو حامد الغزالي» ويضعهما في ديوان واحد، ومن المهم أن نتوقف عند هذين الشخصيتين الصوفيتين، بصفة خاصة، لما بين نهجيهما من تباعد، واختلاف ما بينهما من مصير، فأبو حامد الغزالي (محمد بن محمد الطوسي ـ توفي ٥٠٥ هـ) رائد من رواد التصوف الفقهي العملي، وكتابه «إحياء علوم الدين» يؤكد نزعته السنية، وكتابه الآخر « فضائح الباطنية» يؤكد رفضه للتوسع في التأويل، والإحالة على التجريد والرمز، في حين يعد الحلاّج (الحسين بن منصور ـ توفي ٣٠٩ هـ) اسما مشهورا بين القائلين بعلم الباطن والكشف والحلول، ولهذا يلخص الزركلي ـ صاحب الأعلام ـ الرأي فيه بقوله، إنه يعد تارة في كبار المتعبدين والزهاد، وتارة في زمرة الملحدين، وينقل عن ابن النديم قوله عن الحلاج: كان محتالا يتعاطى مذاهب الصوفية ويدعي كل علم، وكان يقول بالحلول، وخلاصة القول إن المسافة بين منهجي الرجلين شاسعة بحيث يبدو من المحال أن يجتمع على مرتكز فكري في عقل باحث أو وجدان شاعر، فكيف شق خالد سعود الزيد طريقه في هاتين القصيدتين؟

في قصيدة «الغزالي» يتحدث الشاعر «عن» أبي حامد بصفات عامة مشتركة تصح له كما تصح لغيره: شاغل الناس ـ سجاياك مالها من وجود ـ يا نديم النجوم، بل قد تتناسب هذه الأبيات الثلاثة وشخصية الحلاج بدرجة أكبر مما تناسب شخصية الغزالي:

وحليف الخطا إلى كل وادٍ
عرّج المصطفى عليه وسنا

كم على الدهر من جراحك عطر
مفصح عن خبيء غيب مكنى

وعلى الليل من سراجك وهج
شرب النجم من سناه وثنى

غير أنه يصل إلى درجة من الخصوصية، حين يقتحم العالم المميز لفكر الغزالي:

رب درب صــــــعب المـراس قـــــصـي
لم تـزل تقـتـفـيـه حـتى اطـمـأنا
تتـبـارى شـمس المعـاني انقـيـادا
لمـرامـيـك حين تـرتـاد مـغـنى
إن تكن طوس قـد حـوتك رفـاتا
فـمـن القـدس قـد تفـيـأت ركنا
وعـقـولا لم تـسـتـقـد لمناها
عـضـهـا ناهب الشـعـوب وأضنى
راعف الفـجـر ناهـد بضلوع
لـعطاش لم تغض للظلم جـفـنا
لا ترى كـاذبا يغـر الأمـاني
في حـمـاها ولا دعـيـا وأذنا
طاب إحـيـاؤه ورب مـعـاد
من حـديث ـ كـمـا تحـدثت ـ أسنى

إن مضمون هذه الأبيات، في محتواها الفكري، ينطبق على جهد الغزالي العقلي، ورؤيته الصوفية، ولا تلتقي مع الحلاج بأي درجة، والشاعر يؤكد معنى استخراجه لها من كتابات الغزالي تحديدا:

يا أبا حـامـد فـديتك هذي
بـعض رؤياي مـن رياضك تجـنى

أما الحلاج فإن قصيدته تبدأ بالتخلّي ثم التحلي، التخلّي عن المألوف المستقر، والمغامرة في سبيل الكشف وتحلية القلب بالمثول:

هـجـرت الطلول وأصـحـابهـا
ووجـهـت وجـهي مـحـرابهـا
وأوقـفـت قلبي لهـا قـبلة
وكـعـبـة من لم يـجـد بابهـا

....

أفنيـتـني بك حـتى لم أعـد جـسـداً
ورب مـغـتـبط في جنة الجـسـد
وحـسب مـثلي إفـراد لسـيـده
فليـصـعق الطود وليبق الهـوى مـددي

هذا دمي يجري على الأرض اشربوا
يا أيها الأحباب من دمي اشربوا
هدية الدماء لا تكذب
....
ولو تذوقوا
لاستعذبوا العذاب ثم لم يعذبوا

فهذا وصف دقيق لموقف الحلاج ودعواه ومصيره كذلك. ويضاف إلى هذا أمران يستندان إلى الشكل الفني في القصيدتين: ففي قصيدة الغزالي يتكلم صوت الشاعر إلى الغزالي، أو عنه، أما قصيدة الحلاج فهي بضمير المتكلم (الأنا) فالحلاج هو المتكلم، وهو ما يناسب تجربة نفسية اعترافية باطنية، تشطح فيها الرؤيا كيفما يتراءى لها دون فاصل من «آخر» يترجم عنها كما هي الحال في قصيدة الغزالي. ومن جانب آخر تنتظم قصيدة الغزالي ملتزمة تفعيلات الجر الخفيف: (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن وكما توحد الوزن بالجر توحد حرف القافية (أو الروي): النون مع ألف الإطلاق، أما القصيدة الأخرى فقد شهدت تنوعا واسعا، ففيها أبيات تلتزم البحر الشعري، وهو من بحر المتقارب (فعولن فعول فعولن فعو) وفيها أشطر، وأسطر على غير وزن، وتنطوي على تفعيلات مختلفة، وهي تخالف أيضا في القافية، فلا تلتزم نسقا واحدا، سواء في الأبيات المنظومة، الملتزمة بالجر، والأشطر والأسطر المتحررة من الجر... وهذا الانضباط الموسيقي الحاد في قصيدة الغزالي هو ما يناسب فكرة المنضبط بالمأثور، وبالعقل، والاختلاف، والاختلاط في قصيدة الحلاج هو ما يناسب حالة الاغتراب والشطح والمصير القاسي الذي انتهى إليه.

أما التراث التاريخي (الإسلامي) فإنه لن يكون بعيدا عن المحور الإسلامي على نحو ما أشرنا، فالمحرك الأساسي في التاريخ الإسلامي هو العقيدة ذاتها، تلك التي كانت هدفا يتقصد الغزاة انحساره أو هدمه، كما كانت العقيدة راية يتجمع تحتها المجاهدون في سبيل المعتقد أو في سبيل الوطن لا فرق. وإذا كان الشاعر الكويتي لا يمتد ببصره إلى ما قبل التاريخ الإسلامي، على الرغم من أن المنطقة عرفت حضارات أقدم (كما تدل آثار جزيرة فيلكا)، فإنه قد يفتش في التاريخ عن مواقف أو معان أخرى، كما قد يتخذ من الحدث التاريخي رمزا أو قناعا لأحداث تستجد. لعلّ خالد الفرج هو الأسبق في هذا النمط أيضا، وقد أخلص له فنه الشعري في مرحلته الأولى حين كان في صحبة الملك عبدالعزيز آل سعود، فكتب ملحمة «في تاريخ آل سعود» وقصيدته الأخرى «تاريخ نجد» [٢٥]، وفي دراسة عواطف خليفة العذبي الصباح: «الشعر الكويتي الحديث»، اعتبرت

أشعار الفرج في آل سعود من الشعر السياسي [٣٦]، ولا نجد تناقضا بين هذا التقسيم وما نراه، حتى إن يكن رأس البيت السعودي (الملك عبدالعزيز) حاضرا ولم يتحول إلى تاريخ، إذ إن الشاعر راح يستقرئ - في اتجاه عكسي - جهاد البيت السعودي قبل زمنه بقرن من الزمان، وكيف حقق وحدة الجزيرة، هدفا مرحليا نحو وحدة أكبر تمناها الشاعر، فالهدف القومي بطبيعته يستقر على قاعدة من التاريخ، ولهذا يكثر استدعاء الأمثلة التاريخية - بصفة خاصة - لتدعيم رؤيته الممجدة لجهاد آل سعود، وتبريره لحروبهم التي خاضوها ضد حكام عرب آخرين، لأن هؤلاء الحكام في الرياض وحائل ... إلخ - في رأي الشاعر - قد صدوا عن البيت فاستحقوا العقاب شأن أسلافهم من الخوارج:

ألم يمنعونا عن شعائر ديننا

كما صد عنها القرمطي المخرّب

أما الشريف حسين وأبناؤه في الحجاز، والأمراء الآخرون في أنحاء الجزيرة، فقد:

جعلوا كحكام الطوائف عبرة

ليراهم بالعين هذا الجيل

ويمتزج الشعر السياسي بالتاريخ في قصيدته الأخرى «أم القرى» [٣٧]، ويتضح النهج والهدف في مطلع هذه القصيدة:

بأم القرى من قبل خمسين حجة

أقام اجتماعا للوفود الكواكبي

لتشخيص داء المسلمين وما الذي

ينبههم كي يلحقوا بالأجانب

ولم يك ذاك الاجتماع حقيقة

ولكن خيالا من أفانين كاتب

وقد يتخذ الفرج من الاسم التاريخي رمزا وقناعا لشخصية حاضرة، كما في قصيدة «أبو الهول» [٣٨]، فليس المقصود بالقصيدة ذلك الأثر الفرعوني القديم، وإنما أمين عام جامعة الدول العربية (عبدالخالق حسونة) الذي يرسم له صورة ساخرة، حيث لا ينطق ولا يصرح بما يطمئن جماهير الأمة العربية القلقة تجاه قضايا المصير. وإذ يستدعي الشاعر الفرج واقع «أبو الهول» الصامت أبدا ليجسد واقعا مستجداً لشخص، فإن الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح تستدعي ماضيا ذميما لتجسد حادثا داهما استجد، تستنهض الهمم لتتصدى له، فتتخذ لقصيدتها عن الغزو العراقي (١٩٩٠): «سيرحل المغول» [٣٩]، وهذا العنوان هو «البؤرة» من ناحية المعنى، و«القرار» من ناحية

الإيقاع، إذ يتكرر بنصه ست مرات، تصبح سبعا حين يضاف إليها «سنطرد المغول»، غير أن الشاعرة في المقطع الثاني من القصيدة ذات المقاطع الثمانية تقول:

سنغرق التتار في بحارنا

سنغرق التتار

ونسترد حقنا بالسيف، والصمود، والإصرار

إن الشعوب وحدها تقدر الأقدار

وهنا تغلب إغراء القافية فأخذ «التتار» موقع «المغول»، أو أن الشاعرة سايرت الصيغة الشائعة التي تخلط بين المغول والتتار (فالذين تعرض العالم الإسلامي لغزوهم هم المغول وليسوا التتار)، كما أغرتها عبارة «الشابي» الشهيرة:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

فقالت: إن الشعوب وحدها تقدر الأقدار!!

وللشاعر فاضل خلف في هذا النوع من الاستدعاء التاريخي مشاركة واضحة، من أهمها ما كتبه عن المنصور بن أبي عامر، في قصيدة «وديعة مدنية سالم» [٤٠]، وكذلك يكتب عن «جبل طارق [٤١]»، من حيث هو «شخص» تاريخي شاهد على زمن وفعل عظيمين، فهو:

صرح مدى الأزمان ناطق

يروي أقاصيص البواشق

يروي أقاصيص العلا

والمجد من أيام طارق

ويحدّث التاريخ في

صحف مطهرة نواطق

ولكن الشاعر لا يترك للجبل فرصة أن يتحدث إلينا بذاته، فقد فعل هذا نيابة عنه، في حين تتكرر لازمة «الطلب» أو «فعل الأمر»:

يا شامخاً في الأفق حدّث

فالحديث العذب رائق

حدث عن الأبطال للأجيال والعصر اللواحق.. إلخ

ولمرة واحدة، لم تتكرر، يعكف الشاعر محمد الفايز على تأمل جانب من كفاح الأمة العربية يبرزه ويشيد به، في قصيدة «قصة التاريخ»[٤٢] وما يعنيه العنوان (وما تعنيه القصيدة) أنه لا شيء يبقى على حاله، وأن البلاد

(فلسطين) يمكن أن تنتزع من أيدي أصحابها، ولكن دورة الزمن لا بد من أن تتم، ويحدث الانتقام وتعود إلى أهلها، والقصيدة على لسان أحد أبناء عكا، تلك المدينة الباسلة التي صدت جيوش نابليون من قبل:

كــل آن لــي مــكــان وبــريــدُ

لست أدري يا رفيقي هل نعودُ

قبل هذا اليوم كنا هدفا

للذي يبغيه غاز ويريد

جاء نابليون بالأمس وقد

عاقه منا كفاح وصدودُ

أما الشاعر إبراهيم الخالدي فإنه ينتخب من التاريخ شخصا (قصيدة «الفتى الهاشمي) أو تصورا معينا (قصيدة «الخطوط الرئيسية لكتابة التاريخ العربي)[٤٣] وبين القصيدتين ترابط قوي، إذ تقول القصيدة الأولى:

عاد من حيث جاء

الفتى الهاشمي النقي الرداء

كان في مصر والشام والنهروان

وكان إماما بقصر الخليفة حينا

وفي معصميه بلاء بيوم حنين

وفي مقلتيه حنين لكرب البلاء

جال في الأرض.

فالفتى الهاشمي مبدأ انتماء، وليس بالضرورة شخصا، وهو يعاني الترحال وتقلّب الأحوال، وهذا هو محور القصيدة الأخرى، فالتاريخ العربي مختلط غارق في التفاهات والخيانات ومغامرات الجواري والخصيان، ومن الصعب أن تلتقط فيه خطا أساسيا فاعلا تطمئن إليه وتفسره في ضوئه، ولهذا - والقصيدة شديدة التشاؤم - أوصلنا إلى ما نعاني من ضياع وتشرذم وقد لاحت نذر الفناء. على أن هذه القصيدة تبقى - في مجال استدعاء التراث التاريخي - رؤية نقدية متميزة.

وكما تتداخل أو تتقارب تداعيات واستدعاءات الدين والتاريخ والتصوف، فإنها تتداخل وتتقارب كذلك بالنسبة للأساطير والتراث الشعبي (الفولكلور) ولا نريد أن نقحم أنفسنا في جذر القضية وهل لنا (العرب في الجزيرة خاصة) أساطير، أم أنها موروثات أمم أخرى مجاورة وصلت إلينا بوسائل شتى؟ وتشترك الأنواع الثلاثة: التراث الأسطوري، والشعبي، والأدبي، في أنها - فضلا عن تداخلها - لا يقيم أحدها - حال انفراده -

محور قصيدة بتمامها إلاّ في حالات نادرة جدا، والشائع المألوف أن هذه المصادر المعرفية تتعايش في شكل سلاسل أو قوافل، تتساند ويكمل أحدها الآخرَين، فإذا جاءت منفردة فإنما تبدو لمعا أو قطعا تتجلى في البيت أو البيتين، وليس على مساحة القصيدة.

ويقدم الشاعر محمد الفايز في مطولته «مذكرات بحار »[٤٤] عملا رائدا في مجال التراث الشعبي بحيث تنتشر ملامحه ومفرداته وصيغه في القصيدة فتمنحها مذاقها الشعبي الخاص، وفي قصيدة «من بلاد الهولو»[٤٥] يؤسس هذا المرتكز الشعبي بالعنوان، لأن «الهولو» عبارة أو تكوين صوتي تفتتح به المجاميع غناءها وترديدها، وهي خاصة خليجية، كما أن السندباد، الذي كان يبدأ رحلاته من البصرة وإليها يعود عبر الخليج، هو من تراث المنطقة ذاتها، وهكذا تتوالى الصور:

يا مـــــوطـن الهـــــولو الـذي غنـت لـه
مـن أمـس أمـس ســـــواحـل وبحــــــار

....

السندباد مــــضى وكـــان خـــرافـــة
قـــد حـــقـــقـــتـــهـــا تلكم الأخـــبـــار

....

وتصـــاعــد الهـــولو بلحـن صـــاخب
وجـــــفـت لوقـع دويّـه الأبصــــــار

....

وكـــأنه الحـــداّء خلف جـــمـــالـه
تدعـــوه في قـــيـــعـــانهـــا الآبار

....

الآن تنتـــفض البـــحـــار وشـــرعـــهـــا
والريح و«اليــــامـــــال» والأوتـار

يتردد «السندباد» في «مذكرات بحار»، ليس لتمجيده، بل لتجاوزه، فالبحار الخليجي واقع مشاهد، وليس حكاية من صنع الخيال:

سأعيد للدنيا حديث السندباد
ماذا يكون السندباد؟
شتان بين خيال مجنون وعملاق تراه
يطوي البحار على هواه
بحباله

بشراعه
بإرادة فوق الغيوم

وهنا يمكن أن نقول إن «السندباد» له وضع خاص في معجم الشعر الكويتي، ومن المتوقع أن يستدعي أجواء حكايات ألف ليلة وليلة، مثل «شهرزاد» و«شهريار» و«مدينة النحاس»، تماما كما تستدعي القصائد التاريخية (القومية) لوازمها البطولية: سعد بن أبي وقاص، وصلاح الدين الأيوبي، ولوازمها الخيانية أيضا، أو المضادة، مثل أبي جهل، وبابك الخرمي (٤٦).

وقد يحتاج استدعاء النوع الأسطوري بصفة خاصة قدرا أعلى من الدقة والحذر، وخاصة حين يحدث التداخل والتوسع في التأويل من الشاعر، ومن الناقد أيضا، كما تقول الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح في المقطع (٣) من قصيدة «رائحة صوتك» (٤٧):

أيا رجِل الكبريت والنار
اعجنّي كقطعة صلصال
ارسمني
هضبة من الفضة
وهضبة من الذهب
وحبة من اللوز
وحبة من المانجو
ارسمني على صورتك
فأنا لا أعترف بأية صورة لي
لا تحمل توقيعك

في هذه القطعة تتداخل المكونات الدينية والميثولوجية والاجتماعية، وتلتحم في توثيق معنى أنه لا اكتمال لوجود الأنثى إلاّ بوجود الرجل، فالشاعرة تستدعي «قطعة صلصال» الخلق الأول للكائن البشري، فقد خلقه البارئ من صلصال كالفخار، أما توجيه الخطاب للرجال بالفعل الطلبي: اعجنّي، ارسمني، فإنه يتضمن تبعية النوع وبعضيته، على نحو ما أشار العهد القديم في سفر التكوين، إلى أن حواء خلقت من ضلع آدم. وكذلك تستدعي المكونات من الفضة والذهب واللوز والمانجو، وهي أنواع من المغريات واللذائذ، تستدعي تلك الصورة التي سوّت آلهة الإغريق عليها الفتاة الإلهة باندورا Pandore، وهي كلمة مركبة معناها في الإغريقية: كل الهبات، وهي تحمل هذا الاسم الوصفي، لأن الآلهة وهبتها أجمل الصفات التي في الأشياء لتكون قادرة على أسر القلوب بكل حيلة ممكنة. أما ختام القطعة فإنه مستمد ليس من الأوراق

الرسمية التي يعلن خاتم الدولة مشروعية صحتها، بل من توقيع كبار الرسامين على لوحاتهم الأصلية، فكأن الفنان الذي صاغها حقق لها وجودها.

ويأخذ الاستدعاء الأدبي (الثقافي) أهمية خاصة بين هذه المحاور، لأنه يتشكل في تأثيرات يصعب حصرها، ويهتم الدكتور خدادة بجانب من هذا النوع حين يدرس المعجم الشعري لدى شعراء التجديد في الكويت(٤٨)، فتحت العنوان الفرعي «جذور الموروث» يرصد استخدام المفردات والعبارات التقليدية، والتأثر بالموروث الديني والشعري، بل ينظر إلى أن عودة التيار التجديدي إلى نظام الشطرين (في الوزن) بمنزلة عودة إلى الموروث. ويهمنا في الاستدعاء الأدبي أن نتوقف عند المفردات والعبارات التقليدية، فيسجل الدكتور خدادة عند فهد العسكر: المشرفية – اللازوردية، – لادر درّك – الليل عسعس – الصبح تنفس – شط المزار... إلخ. ونجد عند عبدالمحسن الرشيد: الصافنات من الجياد نسق هم القضاء ـ الطود الأشم ـ ابنة العنقود... الخ، وعند أحمد العدواني نجد: يسومها سوء العذاب ـ ميمون قراها ـ أم عامر ـ استخذى... إلخ وهكذا يمضي إلى شعراء الجيل التالي (أوالمرحلة الثانية) مثل الفايز والسبتي. وفي التأثر بالموروث الديني والشعري يحدد أبياتا للعسكر، والعدواني، والرشيد، والفايز والسبتي، وقد تأثروا بصياغة شعراء قدماء ومحدثين: المتنبي، وأبي تمام، وعنترة، والبحتري، وشوقي، وحافظ، وغيرهم.

وهنا نضيف أمرين:

الأول: أن الاستدعاء الأدبي لا يكاد يتجنّبه شاعر قديم أو حديث، بالنسبة للشعراء العرب خاصة، وذلك لغزارة التراث الشعري العربي وتنوعه، وللنهج الذي ينشأ عليه الشاعر الجديد، وهو استصفاء ما يميل إليه من شعر السابقين، فمن الطبيعي أن تتسرب أشعار السابقين، كما تتسرب الأقوال المأثورة، والنصوص المقدسة إلى القصائد، وهنا نوضح أن النص الديني تجلى في القصيدة بأن وجّه مضمونها، أو صبغ تكوينها اللفظي أو الموسيقي، فهنا يكون الاستدعاء دينيا. أما حين يكون الأمر منحصرا في لفظ أو جملة شائعة، لا تخفى على المثقف العام، فإن هذا الاستدعاء ينتمي إلى الثقافة، أو الأدب، وليس إلى الدين حتى حين يكون اللفظ في ذاته من خصوصيات التعبير القرآني، مثل قول العدواني السابق: يسومها سوء العذاب، فهذه العبارة – مع تغيير بسيط – ذات أصل قرآني، لكنها – مع هذا – متداولة على ألسنة عامة المثقفين والأدباء، حتى عند غير المسلمين الذين لم يقرأوا القرآن الكريم ولم يفكروا في أصل العبارة.

الثاني: أن استدعاءات الشاعر الحديث والمعاصر التراثية لم تعد وقفا على التراث العربي ومنحصرة في مصادره المحددة، لقد تنوعت خبرات

الشاعر العربي ومعارفه العلمية والمعلوماتية والأدبية. من خلال اطلاعه على تلك الثقافات الأخرى، القديمة والحديثة، عن طريق الدراسة أو المعايشة أو الترجمة، أو من خلال وسيط شعري عربي، وهذا باب واسع نجد عليه أمثلة يصعب حصرها، وقد لا نجد ضرورة لتعقب جميع شعراء الكويت، في جميع ما تناولوه من ألفاظ وعبارات لها هذا البعد التراثي العربي أو الإسلامي أو الحضاري في اختلاف منابعه ومساربه، ونكتفي ببعض الأمثلة:

فالشاعر علي السبتي يستخدم مسمى المسيح، ويسوع، ولعازر، ويهوذا، ومزامير داود، والصليب، والتتر، ووادي الأفاعي، والمدن النحاسية، وثورة الزنج، والصدى، والهامة. والشاعر محمد الفايز يستخدم مسمى المسيح، وقابيل، وسدوم، وروما، وعنتر، وخفرع، ويوسف والقميص، والسندباد، وشهرزاد، والشيخ محيي الدين، والنواسي، وبلقيس، وعاد وثمود، وذي النون، وأبي لهب، والحسين، والنيل والصندوق.

أما في قصائد الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح فنجد: قديس الحب فالنتين والمماليك، وأهل الكهف، والوصايا العشر، والمغول، والتتار، والسندباد، وطائر الفينيق، والحوريات، وكليب، وهولاكو، وشمع الكنائس، ودراكيولا، والروبوت.

وعند الشاعرة سعدية مفرح نجد: الصليب، والمسيح، والتعميد، والعشاء الأخير، وسفر التكوين (وعلى غراره: «سفر التحول»)، الدؤلي، والخليل، وشفا حفرة، والمعري، وإيلوار، وعصف مأكول، وغرناطة ....، وخراجك يأتيني.

وتتضمن قصائد الشاعر الدكتور خليفة الوقيان: الصلب، والمجوس، وخمرة الأنس، وقورش، ونبوخذ نصر، وسيف بن ذي يزن، وبابك، وابن سهل، وابن خاقان وابن سيار، وبغاث الطير، ومشية القطا، وفي فمي ماء، وتحدث في البحر.

كما تتضمن قصائد الشاعرة الدكتورة نجمة إدريس: جنة عدن، المائدة، مصباح علاء الدين، عشتار، هتلر، أبرهة، قابيل، دونكيشوت، الصليب، الغول، العلاة، العنقاء.

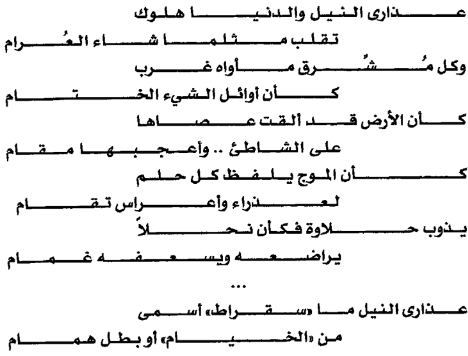
إن هذه ليست مجرد «مفردات» ثقافية أو أدبية، فوراء كل كلمة أو مصطلح أو اسم علم، حشد من المعارف التراثية التي تم استدعاؤها في سياق محدد، لتؤدي وظيفة بنائية في إقامة القصيدة، وتوجيه مضمونها إلى غاية شغلت الشاعر، بدرجة ما، جزئية أو شاملة، تعبر عنه أو عن خصوصية موضوعه، أو الهدف الذي يرمي إليه.

ثالثاً: طرائق توظيف التراث

من الطبيعي المتوقع اختلاف مستويات توظيف التراث، ترتيبا على اختلاف أنماطه، واختلاف ثقافات الشعراء ومدى استيعابهم للنمط أو الأنماط التي يؤثرونها، وكذلك القدرة على التفسير والتأويل ودرجة التحكم في توجيه سياق القصيدة. وهنا سنجد أنفسنا أمام ثلاث طرائق أو ثلاثة مستويات: جزئي، وكلي، وبديل.

إن الاستعانة الجزئية بالتراث، أو التوظيف الجزئي لبعض معطياته يفترض أن تخدم تدعيم البنية الكلية للقصيدة، وذلك يعني ألا يخرج هذا التوظيف الجزئي عن التكوين الشامل بأن يكون فكرة جزئية هي خطوة في اتجاه المضمون الكلي، أو أن يكون صورة (بيانية أو رمزية) كاشفة أو برهانية تقوي إحدى الأفكار الجزئية أو المضمون الكلي للقصيدة. إن الاحتكام إلى هذا المعيار سيساعد القراءة النقدية على التفرقة بين ما هو مطلوب لتقوية بناء القصيدة وما هو مقحم على هذا البناء، وإذا كان استدعاء الشاعر للتراث جاء ليحل من خلاله مشكلة تعود إلى الوزن أو القافية، أو ليعرض مهارته وأنواع معارفه التي لم يحسن اختيار موقعها. ولا يكشف هذا الإقحام المصنوع عن وجوده إلا بعد قراءة مستوعبة تفكك القصيدة إلى عناصرها الأولى في أصغر وحداتها (المعنوية) وهي الكلمة، ثم شبه الجملة، والجملة، ثم ترى مرجعية هذه الوحدات وهل تعود إلى منبع واحد، أو تتنقل بين منابع، فإذا كانت الأخرى: هل تلتقي هذه المنابع المتعددة على وظائف مشتركة أو متقاربة؟ وإذا كانت متباعدة أو متعارضة: هل يحتمل امتداد القصيدة هذه الاستخدامات المتباعدة أو المتعارضة؟ وهل استطاع الشاعر أن يحكم تحولاته أو نقلاته بحيث لا يضطرب نسق القصيدة وتتعطل انسيابيتها؟ ونوضح هذا بمثال من قصيدة «عذارى النيل» للشاعر محمد الفايز [٤٩]، وقد اخترنا هذه القصيدة لأنها في الغزل، وهو الفن الذي أخلص له الشاعر، واستهلك مقدرته فيه. إنه وقد اختار «النيل» بنسبة العذارى إليه، فقد اختار رمزا ينطوي على طاقة إيحائية غير محدودة، فقد كان النيل معبودا، وكان معلما، علَّم قدماء المصريين: الحساب والزرع والهندسة وتخطيط القرى... إلخ، وكانت أفراحهم مرهونة بفيضانه، وكان وراء تماسك «الدولة» منذ القدم... إلخ، وهذه المعاني لو أن الشاعر فكر فيها، وجعلها ماثلة في تصوره لعذراء النيل، فإنها كانت تلهمه الكثير من الصور العميقة والنادرة، وقد خلت القصيدة من كل هذا، ولكننا قبل أن نعود على الشاعر باللوم أو نتهمه بالتقصير في رعاية الجانب الفكري نقرر - أو يقرر النقد للشاعر - حقه في أن يقول ما يشاء دون أن يملي عليه أحد كيف يقول أو ماذا يقول، ثم يكون من حق الكلام أن يدور حول ما قاله بالفعل. وهكذا

نعود إلى نصّ القصيدة، فلا نجد من خصوصية «النيل» غير إشارة واحدة، فيها اضطراب، أحسّ به الشاعر، فشرحها في هامش الصفحة، فكانت الهامش الوحيد بهذه القصيدة، ولعله يحسن أن نسجل هذا المقطع – موضع المناقشة – بجملته:



عذارى النيل والدنيا هلوك
تقلب مثلما شاء العُرام
وكل مُشَرِّق مأواه غرب
كأن أوائل الشيء الختام
كأن الأرض قد ألقت عصاها
على الشاطئ .. وأعجبها مقام
كأن الموج يلفظ كل حلم
لعذراء وأعراس تقام
يذوب حلاوة فكأن نحلاً
يراضعه ويسعفه غمام

...

عذارى النيل ما «سقراط» أسمى
من «الخيام» أو بطل همام
وكم حوت المزابل زنبقات
وكم غنِّى على طلل حمام

في هذه الأبيات حلق الشاعر وابتدع، ثم هبط وأفلت زمام الكلام منه. ففي البيت الرابع يردد العبارة التي يتغنى بها أهل البلاد: مصر أم الدنيا ـ كيف عبر عن هذا وجدّد في إدراكه تصويرياً؟ لقد اجتمعت الأرض كلها على شاطئ النيل وأعجبها مقامها عنده. ثم يستخلص – في البيت التالي – مواكب عروس النيل التي تحدثت عنها الأساطير والمزاعم الشعبية، أن موج النيل في صفائه وجماله، كأنما تتصاعد منه أحلام تلك العذارى التي أغرقت به!! ففضلاً عن أن العبارة غير دالة، فإنها تعاني تناقضا مفسدا، لأن صورة العذراء الغريقة لن تكون جميلة في رؤيتنا الآن، حتى لو كانت قرباناً مقدسا في الزمان القديم. ثم لا نجد مجالا لذكر سقراط أو الخيام، فليس لأحدهما علاقة بالنيل، ولا حاجة للمفاضلة بينهما، ولو أنه فكر في حكماء مصر وعظمائها لوجد ما يثبت بناء القصيدة ويوجه فكرتها إلى الهدف الصحيح[٥٠].

على عكس النموذج السابق مانجد عند الشاعر علي السبتي في قصيدة «رباب»[٥١] ، وإن كانت هذه القصيدة تعاني اضطرابا من جوانب أخرى، لكنها

حققت وضعاً إيجابياً فيما يتصل باستدعاء التراث. إن «رباب» حبيبة الشاعر بدا منها ما يدل على تراجع في حبها له، ثم راح يلقي الأسئلة، فهل أغرتها ثروة يقدمها «قارون» جديد؟ أم غنى لها شاعر كلاما آخر جديدا أغواها؟:

بمن انشغلت ربابُ يا أمل المعنّى؟

يا من خلقتك من هواي البكر لحنا

لحنا كما شاء الغرام وشئت أنت

يبقى على الأيام أقوى من تصاريف الليالي

من مال قارون يجر على الدنا زهوا ذيوله

قارون عاد...

...

بمن انشغلت رباب قولي لاتحابي

أبشاعر حلو القوافي ذي أغاريد عذاب

إما تغنى، تطرب الدنيا وتهتز الرحاب...

غناك أروع ما لديه فأنت فينوس الجميلة

أبهى من القمر المشعّ يطلّ من خلف السحاب

أم بالغنى المترف الرحب الجناب؟

رب القصور تطاولت حتى السحاب

والكاديلاك تجوب أنحاء المدينة

...

هنا سنجد نوعا من التوافق والدقة في استدعاء المفردات التراثية، فالشاعر المحب قلق من عدوان أهل الثراء على حبه، أو من عدوان شاعر آخر - غيره - استلب عقل رباب بما يبدي لها من مديح. فكيف اختار إشاراته التراثية؟ إن هذا الغنى صورة عصرية من «قارون» فهو باغ متكبر غريب، لا مجال عنده للمشاعر، وقد رمز لهذه المعاني المتضمنة في «الاسم» بوسيلته التي يطوف بها في المدينة (الكاديلاك) وهو لفظ غير شعري، يمكن أن يختلف عليه، ولكن غرابته وتعثر النطق به هو الذي يجعله مناسبا «وداعما» لغربة قارون وكراهة الشاعر له. أما الآخر، الذي يحاول استلاب رباب من شاعر القصيدة، فإننا نعيد قراءة هذين السطرين:

غناك أروع مالديه فأنت فينوس الجميلة

أبهى من القمر المشع يطل من خلف السحاب

لقد نالت رباب صورتين: إحداهما مطابقة: أنت فينوس - والأخرى مبنية على التفضيل: أنت أبهى من القمر. وهكذا يمكن أن نقرأ الصورتين على أنهما

مسندتان إلى الشاعر الآخر، غير أنه في الأولى يحكي عن نفسه، فرباب عنده صنو فينوس، وفي الأخرى يستخفّ بالصورة التي يحكيها عن حبيبها شاعر القصيدة، فأنت أبهى مما صورك به وهو القمر يطل من خلف السحاب!! وهكذا سيكون استدعاء فينوس غريبا، مجلوباً من أساطير الرومان، في حين تظل صورة القمر المطل من خلف السحب تراثاً عربيا خالصا يرتبط بالصحراء والسماء الصافية والزمن القمري، ورمز السحاب بشير الخير والنضرة. وخلاصة هذا أن استدعاء «قارون» من التراث الديني، وهو عبراني من قوم موسى كما تنص الآية الكريمة، واستدعاء فينوس من أساطير الرومان ـ على تباعدهما – يجتمع على الغربة والغرابة، في مقابل ما يمثله الشاعر من عمق التواصل مع تراثه العربي، كما في: القمر يطل من خلف السحاب، وكما في تذكيره لها بما كان بينهما:

أيام نفترش الرمال وأنت نائمة العيون
فأقصّ قصة سندباد يعود من عالي البحار
قد جاء للتجار يحمل كل أنواع البهار
يا حاملا عطر الربيع لشهرزاد
كل النساء بفرحة مستبشرات بالإياب

ففي حين يحتفظ لخصميه بالأسماء الغريبة المستجلبة: قارون وفينوس، يحكي هو (الشاعر) عن السندباد، الذي يستدعي ذكره راوية حكاياته شهرزاد، وكأنهما مناظران للشاعر ورباب، وبينهما التلازم نفسه، والاستبشار بالإياب من أسفاره الطويلة. وهكذا ينبغي – فيما نرى – أن يكون المرجع إلى كفاية التوظيف الجزئي أو عدم كفايته هو المعجم الشعري، أو ما تعارف النقد القديم على تقريب فكرته بمصطلح «وحدة النسج». في قصيدة: «يا رجلا يسعى له التاريخ» للشاعرة الدكتورة نجمة إدريس [٥٢]، لا نناقش مدى إعجابها بالرجل وما أسندت إليه من أخلاقيات، فصدق الشعر ماثل في القصيدة، وليس في العالم الخارجي الذي تستمد منه القصيدة عناصر تكوينها، ولكننا نناقش الوجه المقابل الذي صورت به الرجل الذي ينبذه التاريخ، وهكذا تصفه كما تصف العالم:

في عالم يعج بالضباع والذئاب والنباح والعويل
وغابة تضم ألف هتلر.. أبرهة.. قابيل
...
في ساحة تضج بالمذاهب الدعيّة
بالذمم المباعة الخرقاء

بالقادة الرعاع يمتطون

خيول دونكيشوت، يرفعون

سيوفه الزائفة الملوية.

وإذا كانت الصورة تهتز - كما في السطر الأول - بالجمع بين حيوانين (الضباع والذئاب) وصوتين (النباح والعويل) والأخيران ليسا وصفين للأولين، وقد يقول لنا الجاحظ (في كتابه: الحيوان) إن ذكر الذئاب لايضيف إلى معنى الضباع، إذ الضبع أخبث، وهذا يبعد عن موضوعنا، ولكنه يمهد لرصف هذه الأسماء: هتلر، وأبرهة، وقابيل، فمن يكون أبرهة بعد ذكر هتلر وما صنع من دمار؟ وإذا كان أبرهة اجترح حرمة المقدس فإن قابيل فعل هذا أيضا، فلعل ذكر قابيل وحده - في هذا المقام - يغني عن الآخرين، لأنه قتل نفسا، ومن قتلها فكأنما قتل الناس جميعا، وكانت هذه النفس نفس أخيه، وكان قتلها عدوانا على شريعة الله.

ومهما يكن من أمر هذا التوظيف، وما يحتمل من توجيه المآخذ، فإنه سيبقى حافزا ودليلا على طموح الشاعر إلى تثقيف ذاته، وإغناء شعره، وتحريك ذهن المتلقي إلى دائرة أكثر اتساعا من معاني مفردات القصيدة (أو مكوناتها) حين تنحصر في دائرة عصر الشاعر فلا تحمل علامات الامتداد والانتماء إلى ثقافة تراثية متراكمة الطبقات والاتجاهات، وإن هذا المبحث لا يزال يحتاج إلى تتبع هادئ دقيق ليكشف عن أسرار تداعياته واستدعاءاته، ومن ثم لا يصح أن نلتقط بعض النماذج الموفقة، أو غير الموفقة، لنعتبرها قادرة على الكشف عن ثقافة الشاعر ومدى إمكاناته في تشكل قصيدة (حتى من هذه الزاوية: استدعاء التراث) ففيما يتصل بالشاعرة الدكتورة نجمة إدريس نجد في قصيدتها «الإنسان الصغير» - التي يحمل الديوان اسمها - وعيا ينعكس في محور الاستدعاء التراثي، يدل على حالة من التطلع تعني الفرح بالكشف، كما تعني الخوف من المستقبل المجهول، ويمكن أن نلاحظ في هذا الاستدعاء مصدرا غربيا حديثا، ومصدرا شرقيا قديما، وحالة من التقابل تتم بين الاستدعاءين، لا تصل إلى الصراع. القصيدة قراءة في حالة مرتهنة بلحظة، هي لحظة نزول المركبة الفضائية على سطح المريخ:

«باث فايندر» فوق المريخ

نصر أعظم للإنسان!

اللاهث خلف ظلال مكان

خلف ظلال زمان مأنوس

لا يتناثر فيه غبار الذرة

أو تتساقط منه جماجم قتلى الحرب
وأشلاء الجوعى...
أشباح الإيدز.. السرطان
ما أضيعه من إنسان!!

في هذا المقطع نواجه أولا: «نصر أعظم للإنسان» ثم نواجه ثانيا: «ما أضيعه من إنسان» فهل هما «إنسانان»، أم هما الإنسان ذاته يجتاز حالتين من الضياع، الذي يقفز منه إلى وضع «الأعظم»؟! إن جميع دوال حالة الضياع تُستدعى من تراث وواقع غربي: الإنسان السوبرمان هو نفسه صانع الشاشات التلفازية، وهو نفسه صانع ثقب الأوزون، وهو نفسه صانع هذه العربة التي تدرج على سطح المريخ، غير أنها تأخذ صورة تراثية دينية شرقية:

باث فايندر فوق المريخ
طفل الأرض الموبوءة يلقى في اليمّ

و«طفل اليمّ» تعيد إلينا ذكرى موسى، رمز نجاة وتغلب على عوامل الفناء، وهذا الاستدعاء الذي يرى في العربة الصغيرة مهاد طفل على صفحة نهر لم يتوقف عند حد المشابهة الحسية، وإنما تجاوز إلى الدوال الرمزية والروحية والنفسية.

سنحاول أن نخطو خطوة أخرى في اتجاه أقرب إلى استغراق النص، وبهذا لا يكون استدعاء النص التراثي بقصد الشرح أو الرمز، أو حتى إثارة الاحتمالات وتفجير الدلالات الثقافية الموضعية، كما في الأمثلة التي سقناها، وإنما يتعدى هذا إلى أن يكون محورا للنص، وهذه المحورية تتحقق بأن تكون حالة الاستدعاء - في جوهرها - حالة ارتداد إلى هذا التراث الخاص، بقصد بث الحياة فيه، أو إحياء ما يرمز إليه من قيمة معنوية أو شكلية، وهذا ما يتحقق بأكثر من وسيلة فنية، أما أقدم هذه الوسائل الفنية فيتجلى في النمط التاريخي الذي سبقت الإشارة إليه في «أنماط التراث»، وهذا النمط التاريخي كان المتاح لشعراء الجيل الماضي ومن سبقهم، ممن شغفوا بالحديث «عن»، كما رأينا في المدائح النبوية - على سبيل المثال - لدى خالد الفرج وفاضل خلف وعبدالله سنان وغيرهم، وكما صنع فاضل خلف في «شهيد مؤته»، و«شهيد بدر»، فالاستدعاء التاريخي يحدد المصدر، والتطابق بين جوهر الرؤية وامتداد القصيدة يحدد المدى الذي بلغه توظيف التراث. على أن الشاعر من جيل أقرب إلى الحداثة منه إلى النمط التاريخي، حيث يكون المحور سائدا، ولكن من خلال انتقائية خاصة، تصب في الدلالة المتوخاة، ونوضح هذا عبر تحليلنا لمراحل تكوين قصيدة «تحولات الأزمنة» للشاعر الدكتور خليفة الوقيان (وقد

سبقت الإشارة إليها، وهي التي يحمل الديوان الثاني عنوانها - عام ١٩٨١)، إذ أعطى الشاعر الزمان العربي صفات المعادن أو الألوان، فهناك الزمان الترابي، والزمان الرصاصي، فالزمان النحاسي، وأخيرا: الزمان الخلاسي [٥٣]، وإن الإمعان في وصف كل زمان على حدة توصّل إلى معنيين: أن كل مرحلة كانت لها سلبياتها وألوان ضعفها، وأن هذا الزمان الذي نعيشه قد استجمع سلبيات كل هذه الأزمان، فهي جميعا وصف لزمان واحد هو زماننا. وهكذا يدل ظاهر القصيدة على أنها تساير أزمنة عدة وتلتقط من كل زمان علامة، ولكنها قصيدة دائرية، تبدأ بقورش وبه تنتهي، لتدل على استمرار زمانه، واستمرار الصراع أيضاً. وهنا تختلف قدرة الشاعر الفنية، على اجتزاء الأحداث والشخصيات، وإعادة توطينها في سياق يسفر عن رؤية سياسية خاصة تدل على الحاضر، من خلال استقراء هذه الاجتزاءات من الماضي[٥٤]:

تفنى القرون وأنت خالد

يامنشد الغرر الغرائر

وليس يغير من سيطرة هذا النهج أن يتوجه ببعض التساؤلات إلى المتنبي نفسه:

قل لي أبا الأطياب كيف سهوت عن تلك المشاهد

فإن محمد الفايز يلقي تساؤله في المطلع، فلا يغير من سيطرة الحديث «عن»، كذلك:

أعن قمم تفتن في وهاد

وبعثا أنت تطلب من جماد

وإن كان هذا المطلع يحتمل أن تكون تساؤلات الشاعر ضربا من المونولوج، أو الحوار الداخلي، حتى وإن بلغنا التفاته المحدد إلى شاعره التاريخي:

ولما لم تجد في الأرض مأوى

لمثلك لم تطأها من عناد

أما الفرق الأساسي بين التجربتين، فيكمن في تعلق الأول بالحدث الخارجي الذي يجسده تعلق المتنبي بأن يكون صاحب ضيعة أو وظيفة، في حين أن الشعر أسمى وأجلّ. أما الشاعر الثاني فقد آثر أن يقرأ شخصية المتنبي «قراءة نفسية»، تلمس قلقه الروحي وتعاليه على من حوله، وطموحه المستخفّ بالآخرين[٥٥].

ويمثل الوقوف على الأطلال محورا يشكل النص، إيجابا أو سلبا في قصيدتين لعبدالله سنان ومحمد الفايز. في قصيدة «بيان»[٥٦]، يقف الشاعر

عبدالله سنان أمام أطلال قصر بيان، الذي كان مقرا للأمير، ثم تجاوزه الزمن وترك لعاديات الطبيعة ليتآكل وتغيب معه ذكريات العزة والقوة:

هذا بيان قد بدا
يبكي (ابن جابر) وهو واجم
عج بي على أطلاله
إني بهذا الربع هائم
عج بي أسحّ عليه من
قطرات أدمعي السواجم
عج بي فهذا مجلس
الأُمراء أحفاد الضياغم
وهناك مجلس (جابر)
و(صباح) أرباب المكارم

إن الوقوف على الأطلال، قد شق العصور ليعود في مخيلة الشاعر الحديث مستحضرا معه جماليات القصيدة التراثية [٥٧]، حيث يبكي الطلل الذين فارقوه، وحيث يكون الوقوف قصيرا، وليس إقامة أو صحبة (عج بي)، وحيث تستقر مفردات عصر الأطلال: الربع – أسحّ عليه – السواجم – الضياغم، وحيث يحقق التكرار (عج بي) تأكيدا للإيقاع وتوثيقا للوحدة العضوية أيضا.

أما الشاعر محمد الفايز فكانت وقفته على طلل آخر: «وقفة على السور» وهنا – في هذه القصيدة – تبدو فروق قراءة الطلل، وإن كان خط القصيدتين واحدا. يبدأ الفايز قصيدته بما أطلق عليه الدكتور علي عشري زايد بالاستيحاء العكسي [٥٨] (في مقابل الاستخدام الطردي)، حيث يبدأ الفايز وقفته على السور برفض الوقوف:

لست ممن يلوذ بالأطلال
عندما يخطر النزوع ببالي

ثم يستدرك ليمنح الخصوصية للسور، ومنه يمضي إلى الرجال الذين صنعوه، والمعنى الذي هدفوا إليه:

بيد أني وجدت فيك فصيحا
لاح في صامت كثير السؤال
الظهيرات خبّأت فيك شمسا
والليالي ملاءة من جلال
لم أزل أذكر الليالي اللواتي
كنت فيها محلقا كالهلال

يـزحـف الـفـكـر فـي صـخـورك حـتـى
كـدت أصـغـي إلـى الـبـنـاة الـرجـال
يـنـحـتـون الـحـيـاة مـن راعـف الـدهـر
ومـن رغـوة الـلـيـالـي الـطـوال

وهناك محاولة نادرة - بالنسبة لشعراء الكويت - قام بها الشاعر عبدالله سنان، وهي معارضة بعض القصائد التراثية معارضة هزلية، على النحو الذي سبق إليه الشاعر حسين شفيق المصري في معارضاته الهزلية، وكذلك في «المشعلقات» التي عارض بها «المعلقات» [٥٩]، فيقول سنان تحت عنوان «كشتة البردة» محاكيا بردة البوصيري محاكاة ضاحكة:

أمـن تـذكـر كـشـتـات عـلـى الـبـلـم
عـقـدت عـزمـك فـي داج مـن الـظـلـم

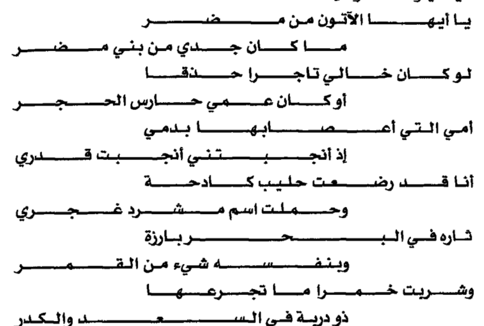
وقد يضمِّن سياقه الضاحك شطرا من الأصل الرصين فيكتشف المعنى الآخر، كأن يقول في وصف مجلس شرب الشاي:

وجـيء بـالـشـاي والـكـاسـات تـتـبـعـه
كـأنـه مـلـك قـد حُـفَّ بـالـخـدم
كـأنـنـي وهـو مـحـمّـر أطـوف بـه
(مـزجـت دمـعـا جـرى مـن مـقـلـة بـدم)

وكذلك يعارض معلقة امرئ القيس، كما يعارض قصيدة السموأل الشهيرة[٦٠]، وبالطبع لا يدخل في هذا المستوى من الوصف الكلي إلا ما كانت فيه المحاكاة المعارضة الضاحكة تتقصد تعقب معاني ومفاصل النص الأصلي، لتقلبها بما يجانس منحى الشاعر الساخر.

ونصل أخيرا إلى المستوى الثالث من طرائق توظيف التراث، وهو يشارك سابقه في جانب منه، إذ تظل دلالته كلية مستوعبة الشخصية أو المشهد المستدعى من التراث، فهو بهذا يحتفظ للتراث بمكانة المحور، ولكن بإضافة خاصة، هي بمنزلة قراءة جديدة، وحساسية جديدة في تناول هذا التراث، وهو يكون بأن يتخذ الشاعر من التراث ما اختص به الشعراء المعاصرون في الكويت، فلم تذهب المحاولات في هذا الاتجاه لأكثر من ثلاثين عاما خلت، ولعل الالتفاتة السابقة في هذا المضمار قصيدة الشاعر محمد الفايز «مالم يقله المعري» [٦١]، وقد اقتبسنا من هذه القصيدة سابقا، ورأينا كيف قرأ الفايز جوهر روح المعري ورؤيته للإنسان والكويت وعنوان القصيدة - ظاهريا - ينفي عن المعري لفظ القصيدة، ولكنه لا ينفي فكر القصيدة، ولا شك في أن درجة توفيق الشاعر لا ترتبط بمدى الصدق بين ما تقوله

القصيدة في علاقته بما قاله الشاعر/ القناع بالفعل، بل بمقدار ما يشف عنه هذا القناع من دلالة على «موقف» الشاعر المعاصر، وقدرته على خلق صيغة توافق وتداخل بين الطرفين، ولعل هذا المعيار يستبعد – ولو بدرجة ما – قصيدة الفايز السابقة، لأنها تصدر عن موقف المعري من الحياة، وليس موقف الفايز الذي نرى لوحة نفسه في شعره الممتد عبر أربعين عاما، فنجده شديد الشغف باللذات ومتع الحياة المادية، فإذا تجاوزها فإلى بعض المعاني الوطنية أو القومية التي لا تعوق شغفه العارم بالحياة، وليس هكذا الشاعر علي السبتي في قصيدته: «هكذا يتحدث فهد العسكر»[٦٢] – إذا حق لنا أن نعد العسكر الذي توفي منذ نصف قرن تراثا أدبيا – ففي هذه القصيدة يتوحد الصوتان:


يا أيها الآتون من مضر
ما كان جدي من بني مضر
لو كان خالي تاجرا حذقا
أو كان عمي حارس الحجر
أمي التي أعصابها بدمي
إذ أنجبتني أنجبت قدري
أنا قد رضعت حليب كادحة
وحملت اسم مشرد غجري
ثاره في البحر بارزة
وبنفسه شيء من القمر
وشربت خمرا ما تجرعها
ذو دربة في السعد والكدر

ولا يتوقف طابع التمرد المسيطر على أشعار العسكر وأشعار ـ السبتي ـ على السواء ـ عند المضمون، وإنما يتجاوزه إلى شكل القصيدة، الذي يلتزم الوزن والقافية في مقاطع، تتخللها مقاطع موزونة وغير موزونة، لا تحرص على التقفية غالبا، وفي هذا يجاري فن العسكر الذي سخر من شعراء فترته ومن تقاليد أشعارهم كما فهموا الشعر ومارسوه.

وهنا نتوقف عند الشاعر أحمد العدواني، وإسهامه الواضح في استدعاء التراث واتخاذ شخصياته ورموزه أقنعة للإفضاء بذات نفسه، وهي إحدى الحيل الفنية التي تؤكد عكس ما تدل عليه ظاهرا بالنسبة إليه، وهو طغيان ذاتيته وخصوصية رؤيته التي لا يريد أن يقتحم بها عالم «الممنوع» لدى قطاعات مؤثرة في زمنه، ولهذا دأب على أن يتخذ سبلا مختلفة، مثل قصائد:

صفحة من مذكرات بدوي، اعترافات عبد، رسالة إلى جمل، وقفة على طلل، خطاب إلى سيدنا نوح، يوميات درويش، حديث السندباد (٦٣).

وبالطبع استقر ضمير المتكلم ترتيبا على إضمار القناع، فساد ضمير المتكلم (أنا) في مذكرات البدوي واعترافات العبد، ورسالة إلى جمل، وخطاب إلى سيدنا نوح، ووقفة على طلل، ويوميات درويش، وحديث السندباد، دون اختلاف أو تدخل، إنهم يتحدثون جميعا عن أنفسهم، وقد حل الشاعر في إهاب كل منهم على النحو الذي يناسب تشكيل محتوى القصيدة، فطبيعي أن يكون البدوي والعبد والسندباد والدرويش متحدثين عن أنفسهم، وأن يكون الشاعر مضمرا مختفيا وراء قناع هذه الشخصيات، ولكنه في القصائد الأخرى لم يترك «شخصياته» تتحدث عن نفسها، ولكنه - الشاعر - تحدث إليها، متخذا منها سبيلا إلى البوح، فكأنها قناع آخر من نوع مختلف، يعطي إمكان تقديم رؤية مختلفة، تستند إلى دعم موضوعي، هو في ذاته قناع يسوّغ قبول تلك الرؤية، بمثل ما سوغه منطق الشخصية القناع. لقد تحدث الشاعر بصورته المباشرة إلى الجمل، والطلل، واستنجد بسيدنا نوح، وفي هذه القصائد كان الإفضاء والبوح معللا بأركان المشهد الذي لابد فيه - في كل من هذه القصائد الثلاث ـ من متكلم، ومستمع.

وللشاعر يعقوب السبيعي قصيدة بعنوان: «من هموم أبي محجن الثقفي»(٦٤)، وقد أضاف لعنوان القصيدة عبارة: «صناعة المجد» ليبعد عن ذهن المتلقي معاناة أبي محجن مع الخمر، ويصرفه إلى ما بعد ذلك من بطولة عرف بها في فتح العراق، على نحو ما هو معروف، ولكن القصيدة انتقلت بأبي محجن إلى عام نشر الديوان (١٩٨٥) أو قبله ببضع سنوات، حيث كانت حرب الخليج الأولى ضارية لا ترحم، ولهذا طغى تمجيد البطولة على الأهداف التي كانت ذات تأثير فاعل في نفوس جيوش الإسلام، وهي فكرة «الفتح ونصرة الدين» ولهذا - أيضا - يغني الشاعر لبطولة العراق، ومن ثم فإنه ليس العراق التاريخي (أرض المعركة) وإنما العراق الحاضر في زمن القصيدة (صانع المعركة)، وقد اقتربت القصيدة بهذا إلى أن تكون غناء قوميا، لعل أبا محجن لم يفكر فيه، ومن هنا كان القناع خالصا للشاعر وحسب، وليس صوتا مشتركا تلتقي عنده رؤيتان بينهما اتصال روحي.

رابعا: دلالة توظيف التراث

وقد سبقت الإشارة إلى بعض الجوانب المهمة، فيما قدمنا به لهذه الورقة، وما عرفناه فيه بأنماط التراث، تلك التي تحمل إشارات تدل على مصادر المعرفة. غير أن هذه الفقرة تتوقف عند دلالة توظيف التراث، ولا يكون هذا

بمعزل عن الوعي الفني لدى الشاعر، ومدى قدرته على تطويع معارفه التراثية، ودفعها إلى تجربته التي يفترض أنها معاصرة، تحمل دلائل يوم مولدها، ولكنه مولد يحمل سره التاريخي، مثلما يحمل المولود البشري شيئا من ملامح الأجداد. وكما سبقت الإشارة أيضا، فإن أسلوب تنشئة الشاعر العربي (عادة) تنهض على استيعابه - بقدر ذاكرته - لتراث العربية الشعري، وقد ارتبطت النهضة الشعرية الحديثة بجهد البارودي الذي انتخب مختاراته من شعر العصور السالفة، وتأسس المسرح الشعري بجهد أحمد شوقي الذي اتجه إلى التاريخ العربي العام، والمصري الخاص، يستلهم موضوعاته من حياة أبطاله وعشاقه وأدبائه، ولكن هذا وذاك لم يكن لهما حظ التداخل المؤثر في بناء القصيدة العربية قبل الاهتمام بإيليوت في شعره وتنظيره النقدي، وقد لا يعني هذا أن إيليوت كان حاضرا بشعره ونقده لدى شعراء الكويت، فيكفي أن تنشر عنه مجلة الآداب بعض المقالات، أو أن تترجم «الأرض الخراب» أو أن يذكره صلاح عبدالصبور في سيرته الذاتية. إن علي السبتي - وهذا مثال - يضع عنوانا لإحدى قصائده: «عود إلى الأرض الخراب» [٦٥]، بل يردد العبارة ذاتها تقريبا في قصيدة من ديوانه الثاني وهي قصيدة: «الشرايين الصدئة» [٦٦]، وفيها يقول السطر الشعري:

اتركيني ما أنا إلا خراب

عاش في الأرض الخراب

فإلى هذه الدرجة يتسلط عنوان قصيدة (عالمية) مشهورة على شاعر لم يقرأ الشعر الإنجليزي، ولكنه لم يكن بعيدا عن تأثيرات هذه العالمية، ولا شك في أن الدلالة الذاتية في توظيف التراث تستند إلى التصوّر الفني الخاص، كما تستند إلى نزعات نفسية، ودوافع ثقافية، وهذا يعني أن الدلالة الذاتية لا تشق طريقها إلى القصيدة في وضوح وتحديد لا يحتمل التأويل أو الاختلاف، لأن الأمر على العكس، فذات الشاعر ليست بسيطة، وليست واعية بكل ما يجري داخلها من عمليات ذهنية وتفاعلات نفسية، كما أنها تعيد تلوين ما يقع في حيّز إدراكها، إذ لا تضعه في القصيدة كما تصاعد إليها من عالمه الغامض، وإنما تحاول أن تلائم بين واقعه الخاص المتموضع في سياق الذاكرة التي تختزنه، والواقع الذي يتشكل الآن في سياق القصيدة كبناء مستقل لا يخضع لتأثير الذاكرة وحدها، بل إن الذاكرة لا تسارع إلى التدخل إلا حين تشتد الحاجة أو تلحّ الضرورة، أما العامل الأقوى تأثيرا فتصنعه دوافع إبداع القصيدة، ويشكله فن الشعر (كما يدركه الشاعر) بكل ما يضغط به من معارف كامنة يؤطرها الإيقاع والمعجم الشعري والانفعال الخاص الذي تفجرت عنه القصيدة.

من أهم الدلالات الذاتية الدافعة في اتجاه توظيف التراث الرغبة (رغبة الشاعر) في إضفاء طابع ثقافي خاص على القصيدة، يدل على سعة ثقافة الشاعر وتنوع أنماطها، ويُغني معاني القصيدة، فيدفع عنها المباشرة والوضوح، ويغلفها بالتأويل والغموض. ومن هنا كان اتجاه كثير من شعرائنا إلى استخدام أسماء أعلام، والإشارة إلى أحداث، ليست من تراثهم العربي الإسلامي الخاص، ولا تمثل لديهم محورا عميقا في صلته بالعقيدة أو الفكر أو السلوك، وهنا ستكون الملاءمة مسؤولية الشاعر في تحديد المعنى، وهنا نعود إلى علي السبتي – مرة أخرى – إذ يقول في قصيدة: «في انتظار مريم» [٦٧]:

أمد يدي إلى قلبي وأخرى نحو مريم وهي بين طباق ظلماء

تحرك بعضها في شبه إعياء

تكاد تمزق الحجب الدمائية

لتأتيني ترش على جبيني بسمة كالصبح

كوجه يسوع حين تفتحت شفتا لعازر وهو يرجع مرة أخرى.

وتصور القصيدة المروية بضمير المتكلم أشواق الأب وهو يتحسس بطن زوجه الحامل، يتمنى أن يكون الحمل أنثى، يسميها مريم. إن عبارة «بين طباق ظلماء» ذات أصل قرآني، غير أنه في السطر الأخير يستمد أصلا إنجيليا، ومع تباعد الصياغة ليس ما يمنع في هذا الانتقال من الناحية الفنية، ولكن درجة الموافقة مع نص الإنجيل قد تحتمل قولا آخر. لقد جاء ذكر لعازر في إنجيل يوحنا، وهو إحدى معجزات المسيح في إحياء الموتى، فقد مات لعازر، وأعاده المسيح إلى الحياة. لقد افترض الشاعر أن المسيح حين فعل هذا كان مبتسما وسعيدا، ولكن وصف الإنجيل للمشهد يدل على العكس [٦٨]، لم يبتسم المسيح حين عاد لعازر للحياة، بل بكى قبل، ثم أمره بالخروج والذهاب. وهنا لا نلزم الشاعر بمطابقة استخدامه الفني للنص التراثي المستدعى، ولكن نلزمه أن يكون متصلا بالأصل عارفا بطبيعته، ثم يتأوله أو يجتزئ منه، أو يعكسه في حدود ما يريد من توظيفه، من دون أن يستسلم لدلالة عامة «مفترضة» أو انتهت إلى الشاعر من خلال وسيط آخر، هو شاعر، وهذا ما نرجح أنه حدث في هذه القطعة.

وفي «مذكرات بحار» يرسم الشاعر محمد الفايز مجلس نوخذة سفينة الغوص، المتكبر الظافر حين يرى الطواش (تاجر اللؤلؤ) مقبلا خاصة:

وشعرت بالحقد اللذين على الحياة، على الجميع، على المدينة،

و«كخفرع» في أرض مصر، وفي الصباح،

جلس «الرئيس» يمص غليونا ويسعل في رياء كالملوك

هذا هو «الطواش» والكيس الكبير

كيس النقود

ففي تفاصيل هذا المشـــهد لامكـان لذكر خفرع ـ ذلك الفرعون الــذي لا يعرف الشاعر عنه أكثر من أنه صاحب الهرم الأوسط ـ ولم يدفعه إليه إلا اتفاق اسمه مع الوزن في القصيدة. ولكن من المرجح أن ذكره كان يحقق غاية «ثقافية» يريد الشاعر أن يبثها لدى قارئه، فلو أنه كان يقصد جلسة الملوك وما فيها من تكبر، فربما أسعفته أسماء أخرى لو أنه تمهل في التفكير ولم يؤثر الإغراب.

إن الرغبة الذاتية في إعلان الثقافة في إطار القصيدة، التي هي مظهر لثقافة الشاعر وانعكاس لمداركه وتنوعها قد أدت إلى أمرين سلبيين: الأول: غياب الاتساق والتوحد الذي يدل على عمق لحظة الانفعال المفجرة للقصيدة، وتباعد أنماط الاستدعاء ومستوياته على نحو ما أوضحنا في عرض بعض النماذج السابقة، ونضيف إليها هذا المثل الذي تؤاخي فيه الشاعرة سعدية مفرح بين المعري وايلوا [٦٩]: فإنهما يجتمعان في الشعر، ولكنهما يفترقان في كل شيء بعد هذا، ولكنها تحقق وحدة الثقافة، ووحدة الرؤية، ووحدة المعجم، حين تتساب مرجعيات قصيدتها تستدعي في «إثم البلاد» [٧٠] عروة بن الورد:

وكنت الملم نفسي خجلى

كي لا اقسم جسمي عجلى

بين الجسوم الكثيرة

ثم تستدعي فعل هاجر وإسماعيل، وهما يبحثان عن الماء:

فانخرطت حيادا

في المفازة

أسعى إلى الماء

فتستدعي تجربة الماء ذكرى جب يوسف الصديق:

وأودع يأسي في الجب

صبرا

فتمضي مع رحلة يوسف من الجب إلى بيت العزيز وامرأة العزيز:

راودتني البلاد

وراودتها عن نفسها

وهمت بي

وهممت بها

ولكنها أيقنت

أن لا خلاص بغيري
وأيقنت
أن لا سبيل إليها

إن الشاعرة التي تعاني «إثم البلاد» في حقها، تختار إطارا مرجعيا تراثيا يجمع بين الإيثار والحرمان، يضمر اليأس وينكره بل يستنكره في الوقت نفسه، من عروة الصعاليك، إلى هاجر، فيوسف، يائساً، ثم ضحية الإغواء الذي لم يستجب له. وهنا تكون الدلالة النفسية الذاتية. ذات مرتكز قوي، لأنه مؤسس على أنماط من عائلة واحدة - إن صح التعبير - ويتضح هذا في نسق أشد التحاما في تلك القطعة النادرة من الموزون المقفى التي تعيد عرض قضية «إثم البلاد» على تتابع آخر:

لأجمع حزني من بلاد كثيرة
وأحسو قراح الحزن حبا أكابد
فلي أمة تزهو بعشرين دولة
ولي دولة تزهو، وإني لواحد
وأختبر الأوطان علّي أجد بها
مكانا فلا أنفى. طريدا أطارد
فلا هو موجود ولست بيائس
ولا أهلي فيها يبيد لبائد
فنفي لأني، ثم نفي لأنني
تعددت الأسباب والنفي واحد
بذا قضت الأوطان ما بين أهلها
مصائبنا عند الولاة فوائد (٧١)

إن البناء الفكري لهذه الأبيات إعادة تكوين للقطعة السابقة، إنها بذاتها، مع اختلاف أنماط الاستدعاء، لكنها تظل تنتسب إلى التراث العربي، دون دخيل، مما يؤكد الحرص والصدق معا في تلك التجربة الذاتية الفريدة.

لن تكون الدلالة الاجتماعية بمعزل عن الدلالة الذاتية، لأن الدلالة الاجتماعية ليست نقيضا للذاتية، وكذلك يمكن أن يشف الذاتي عن الاجتماعي حين تجرد ذات الشاعر من نفسها شخصا آخر ، أو تصور قوة الالتحام والتمثل من هذه الذات للمجتمع، أما الفرق الماثل بالاستقراء فنجده في حرص الشاعر (في الدلالة الاجتماعية) على أن تكون أنماط الاستدعاء التراثي بعيدة عن الإغراب، والتباعد، وما إلى ذلك من الاستعراض الثقافي الذي تلح عليه وتتوغل فيه الدلالة الذاتية، ومن ثم تحرص على أن تستحيي

الرموز والصور والمعجم الشعبي العام، وتقترب من لغة الحياة اليومية. إن الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح حين تكتب عن:

هذا يوم قديس الحب.. فالنتين (٧٢)

تكشف عن توظيف ذاتي، حين تغترب، وتذهب بإرادة القصيدة إلى قارئ خاص. أما حين تكتب قصيدة بعنوان: «فيتو على نون النسوة» (٧٣)، فإن الفيتو - الذي تم تعريبه بالاستخدام اليومي في وسائل الإعلام - يلحق بنون النسوة ذات النمط الأدبي (النحوي)، ولهذا تتوالى تداعيات معجم القصيدة منتمية إلى «المجتمع» في زمن مستمر من القديم الماضي إلى الحاضر، ومن المقدس إلى المدنس، إذ نجد من القرآن: إثم عظيم ـ الصلاة ـ حرام ـ لا تقربي.

ومن الممارسة الاجتماعية: امتياز الرجال ـ جدار الفضيلة ـ القبيلة ـ وأد النساء ـ حرب الكواكب ـ التحرر رأس الخطايا.

ومن العبارات التي تصلح أمثالا للتداول: ما غضب الله يوما عليّ، ولا استاء مني النبي ـ الكتابة بحر عميق المياه ـ إني كسرت رخامة قبري ـ إني ذبحت خفافيش عصري ـ خير النساء هي المرأة الراضية ـ وأحلى النساء هي المرأة الجارية.

إن الدلالة الاجتماعية في توظيف التراث تأخذ أقصى مدى لها في «مذكرات بحار» للشاعر محمد الفايز، تلك المذكرات التي اكتسبت سحرها وقوة تأثيرها من رسمها للوحات الحياة الواقعية التي تستمد مكوناتها من تراث الحياة البدوية، والبحرية: في مفتتح المذكرة الأولى يفتح طريق التساؤلات ويحدد أركان المشهد البحري حيث صراع الحياة والموت:

أركبت مثلي البوم والسنبوك والشوعي الكبير؟
أرفعت أشرعة أمام الريح في الليل الضرير؟
هل ذقت زادي في المساء على حصير
من نخلة ماتت وما مات العذاب بقلبي الدامي الكسير؟
أسمعت صوت دجاجة الأعماق تبحث عن غذاء؟
هل طاردتك اللخمة السوداء والدول العنيد؟
وهل انزويت وراء هاتيك الصخور
في القاع والرماي خلفك كالخفير
يترصد الغواص. هل ذقت العذاب
مثلي وصارعت العباب
أمسكت مغلقة المحار؟
في الفجر مرتجفاً لتكتمل القلادة

في عنق جارية تنام على وسادة
ريشية في حضن سيدها، ورائحة المحار
بإزارك البحري تعبق. والبحار
مملوءة درا سيملكه سواي
كحقول تلك الأرض. يا دنيا العذاب (٧٤)

إن النخلة التي ماتت رمز الحياة الصحراوية التي أجدبت، أو انتهت إلى ملك الأثرياء، كما يعلن البيت الأخير، من ثم لم يعد من سبيل غير البحر المشحون بالخطر. على أن صورة معاناة البحّار في عمله وفي طعامه تقوم على إدراك (طبقي) اجتماعي، فهذا المرتجف هزالا، المهدد في قاع البحر سيخرج لؤلؤة تتزين بها جارية مترفة لسيدها الثري، ذلك السيد الذي حاز حقول الأرض وجلس ينتظر خيرات البحر يستخرجها له المطحونون. إن هذا العامل البحري المحروم ليس غافلا عن حقوقه وعن قدرته، وهذا بتأثير من شعارات الإصلاح وبرامج الأحزاب الاشتراكية في تلك الفترة (نشر الديوان عام ١٩٦٦):

... يا ملح البحار
ستكون شهدا عن قريب. والنهار
سيطل مثل عيونها

وفي تتابع المذكرات ورسم مشاهد الحياة اليومية وأمسيات الراحة القليلة يتأصل البعد الاجتماعي (الشعبي) بذكر رموزه الفنية الفولكلورية:

أحلى لياليـنا الليالي المقمرات
...
عندي حكايات لها من «ألف ليلة»
من «شهرزاد» وليلها المخمور. ليل الحالمات (٧٥)

وتصطدم الصورتان المتناقضتان، ليظل الوعي بمحنة الإنسان البسيط حارسا لمضمون الحكاية:

ونظل نحلم بالقصور. وبالدهاليز الطويلة
تلك التي قد صوّرتها شهرزاد بألف ليلة
والدود في بطني يشاركني غذائي. والوجار
خال بلا قدر. وأسماك البحار
أكلت ونامت. والصحاب
يتحدثون عن الموائد في القصور
وعن التي كانت تعطر خدرها المسحور من أشهى العطور

وعن الضفائر عندما تطوى على نهد وجيد.

إن تعارض الصورتين: صورة الحياة كما تعكسها حكايات القصور المترفة في ألف ليلة، وصورة الحياة التي يعيشها عمال البحر فوق السفينة أو في أيام راحتهم القليلة في بيوتهم البائسة، توجه الدلالة الاجتماعية إلى المنحى الذي أراده الشاعر، فأجاد استدعاء المكوّنات من المستوى الشعبي الذي يبحث عن إرواء لحرمانه في حكايات القصور والجواري، غير أن الشاعر الحديث يدرك وجه المفارقة فيضعه تحت الضوء في مشهد تقابلي يبرز كل وجه فيه فداحة الوجه الآخر.

مرة أخرى نقول إن دلالات توظيف التراث لا تتقاطع قدر ما تتداخل أو تتمازج، ولهذا نقول إن الدلالة الاجتماعية تصدر عن وعي اجتماعي/ سياسي في الوقت نفسه، وإشارات الفايز إلى الوسائد والجواري والتجار الكبار هو موقف اجتماعي وسياسي معا. وهنا نستعيد قصيدة «رباب» للشاعر علي السبتي التي توقفنا عندها قليلا من قبل. إن «قارون» الذي يجوب المدينة، واستطاع بسيارته «الكاديلاك» أن يخلب عقل المحبوبة وينسيها عاشقها القديم، يصدر عن حسّ سياسي وإن استثمر أمراً اجتماعياً كثيرا ما يحدث ربما دون أن يثير تعقيبا، ولكن الشاعر وضعه تحت وعي جديد حين سمى هذا الثري باسم «قارون» بكل ما يكتنز هذا الاسم القديم من دلالات الغطرسة والجبروت وإنكار حق الله. وإننا نرجح أن الأمر سيكون - في حالات غير قليلة - على هذه الشاكلة: يبدأ من منظور اجتماعي لينتهي إلى موقف سياسي، أو العكس، ولا يعني هذا أن دلالة التوظيف السياسي الخالص غير ممكنة أو غير متحققة، وهذه قصيدة «تحولات الأزمنة»، وكانت لنا معها وقفة حيث التوظيف السياسي هو الذي حدد خطواتها وصنع محورها الزماني، كما استدعى تضميناتها. ويحمل المطلع/ المفتتح لهذه القصيدة ملامح الزمن الحالي: زمن القصيدة، وليس الزمن في القصيدة، حيث: «تقيء بصحف الصباح وجوه البغايا»:

كل الطقوس القبيحة
تبدل كل الأفاعي
جلود الشتاء
وتخرج تختال
في ثوبها اللولبي المفضض
تحضن جلادها في المساء الذبيحة!!

هكذا تتلون الأفعى، تنسل من جلدها القديم، فتخرج تختال كأنها غير ما

كانت، فتتم الخدعة وتحضن الذبيحة في المساء من تولي جلدها في الصباح.
إن هذا المشهد الافتتاحي الذي يؤصل المعنى بقوانين الطبيعة (انسلاخ الأفعى من جلدها مع تبدل الفصول، وتبقى هي هي الأفعى) يرسم في الفقرة الثانية الموازي السياسي الراهن، مستندا إلى استدعاء رموز الماضي مضمنة في أسماء الأعلام، التي تقابل الأفعى قبل أن تبدل جلدها، إن «قورش» القديم التاريخي، لا يختلف عن «قورش» الحاضر، غير أنه يلبس الجبة والعمامة، وقد دل عليه هتافه بالقدس علنا وتعامله الحاني مع اليهود خفية. وفي الفقرة الثالثة يتبدل الجلد مرة أخرى تحت خدعة مختلفة، فها هو ذا سيف بن ذي يزن يجد نجدته في كسرى، الذي استحق مديح الأعشى في أبيات تضمنها هذا المقطع. ويتكرر خداع التبدل الظاهري في الفقرة الرابعة كذلك، مع تضمين شعري مختلف، يريد أن يؤكد لنا أننا المخدوعون دائما، وإن تنبه بعضنا إلى هذا، ويتأكد هذا في الفقرة الختامية الخامسة:

هنيئا لثوارنا
في ثغور العواصم
يقيمون صرحا
من الخزف الفارسي المنمق
يبوسون كل اللحى والعمائم

إن القصيدة المدورة تبدأ بقورش، وبه تنتهي، ولكي يصل التهكم والرفض المنتهي، فإنه يحتشد بكل رموز الهيمنة الفارسية، فليس في نقوش الخزف وتقبيل اللحى كفاية، إنهم ايضا:

يصلون في معبد النار
يمشون في ركب «ماني»
ليوم الخلاص
يديرون في حفل «قورش»
نخب الهوى البابلي المعتق

بهذه الإشارة إلى بابل تختتم القصيدة، مستحضرة بعدين من أبعاد المدلولات لدال واحد: فبابل هي تلك البقعة التاريخية (العربية) التي اقتاد إليها قورش أسراه من اليهود، فيؤصل لهم ادعاء امتداد ملكهم إلى الفرات، وبابل الحاضرة قطعة من أرض العراق، المحاط بقورش، وباليهود، في حين يلهو العرب بشرب أنخاب الهوى البابلي المعتق!!

إن دلالة التوظيف ــ في هذه القصيدة ــ سياسية، وهي في هذا تقترب من قصيدة «القضية» التي أشرنا إليها من قبل. وقد يكون من الطريف أن

تكون قصيدة الشاعر الدكتور خليفة الوقيان: «المبحرون مع الرياح» ذات دلالة اجتماعية، وهي تتحدث عن عمال البحر الذين تحدث عنهم الشاعر محمد الفايز في مذكراته. وقد جاوبها الشاعر علي السبتي بقصيدة تحمل العنوان نفسه [٧٦]، وتعارض المعنى، فإذا قال الشاعر الوقيان:

يا مـبـحـرون وفي مـحـاجـركم
نـهـران من نبع الهـوى شـقـا

قال الشاعر السبتي:

لا مـبـحـرون ولا عـيـونـهم
نـبـعـان من نهـر الهـوى شـقـا
هـم نـائـمـون ودأبـهـم
أن يـحـلـمـوا بـالمـال أن يـبـقـى
جـريـتـهـم عـشـرين مـوجـعـة
فـعـرفـتـهـم أني بهـم أشـقـى

وهذا الموقف المضاد لا ينفي الدلالة الاجتماعية، بل يؤكدها. وكذلك كان أمر قصيدة «القضية» للشاعر الوقيان، فقد رد عليها (موافقا) الشاعر عبدالله حسين. إن «القضية»، وهي قضية سياسية، تستدعي من التراث أسماء «أبي جهل»، لكنه لايزال حاضرا متعددا:

كم «أبي جـهـل» على أوثان شـرك
عـاكـفـا، يرعى طقـوس الوثنيـة

ويناظر «أبا جهل» (العربي) بابك الخرمي (الفارسي):

وأرى «بـابك» في الحـفـل سـعـيـدا
يحـتـسي نخب انتـصـار «الخـرمـيـة»

وهكذا يلعب الحقد الفارسي بالجهل العربي، أما سلاطين العرب ففي واد آخر:

و«بنو العـبـاس» في كل سـريـر
يعـشـقـون الأرض! كـأسـا وصـبـيـة

إن هذه الأسماء التاريخية ليست المقصودة بذاتها، بل بالمقابل العصري، الذي يؤدي الأدوار ذاتها، وبهذا الأداء يتآكل المجد العربي الذي ضحى له الأجداد الفاتحون:

جـده كـان على باب «بخـارى»
في زمان الفتح، في البـعـد، ضـحـيـة [٧٧]

وقد ردّ الشاعر عبدالله حسين بقصيدة: «نعم ... القضية»، فيوافق الشاعر الوقيان على منطقه العام في القصيدة السابقة، مرددا الأسماء ذاتها

والصفات، بل يبالغ في السلب كما صنع مع «أبي جهل» إذ يقول:

كم أبي جهل ولكن فاتهم
نخوة فيه وعزم وحمية

فأبو جهل العصري ينقصه ما كان في أبي جهل التاريخي من نخوة وعزم وحمية، وفي هذا الاتجاه تمضي قصيدة الشاعر عبدالله حسين [٧٨]، ولكنها تتجاوز الصفة السلبية إلى حفز الأمل وتوقع الظفر بعودة الوعي القومي ويقظة الشعور بالعزة:

ما غثاء السيل يوما مانعا
هجمة السيل إذا كانت قويه

...

أمتي لن تقبل الذل ولا
ترغب العيش على الدهر سبيه

وغداً موكبنا تبصره
يملأ الآفاق بنداً وسريه

الحواشي والهوامش

1 ماثيسن: ت.س. إليوت الشاعر الناقد (ترجمة إحسان عباس)، ص ١٣٢، ١٣٣ ، ١٤٨. وانظر عن المعادل الموضوعي: معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبه.

2 الفرق بين التفسير والتأويل: أن التفسير لا يخرج عن دائرة صياغة النص ذاته، حيث يستعان على تفسير أمر غامض أو مطلق بربطه بنظير أو مقابل واضح أو مقيد... إلخ. أما التأويل فيدخل فيه العنصر الإنساني ، حيث يعمد المتلقي: (الناقد أو القارئ) إلى تأويل علاقة أو معنى في النص معتمدا على خبرته الذاتية وطريقة فهمه أو مدى إدراكه لما تعنيه هذه العلاقة أو هذا المعنى.

3 «يوميات درويش» من ديوان: أجنحة العاصفة ــ الناشر شركة الربيعان ــ الكويت ١٩٨٠ــ ص ٧٣.

4 «الحلاج» ــ من ديوان: كلمات من الألواح ــ شركة الربيعان ــ الكويت ١٩٨٥ ــ ص ٧٧.

5 «استشهاد نخلة» من ديوان: اجنحة الرمال ــ ط أولى ـ مطابع الخط بالكويت ١٩٩٣ ـ ص ٣٥.

6 «عندما يتكلم الطير» ــ من ديوان: آخر الحالمين ... كان ــ الناشر دار سعاد الصباح ــ ط ثانية ـ ١٩٩٢ ـ ص ١٧.

7 فريد الدين العطار النيسابوري (توفي عام ٦١٨ هـ) صوفي شاعر، ألف كتاب «منطق الطير» وهو رحلة معراجية قامت بها مجموعة من الطيور، تحاكي رحلة الصوفي بين المقامات والأحوال سعياً إلى بلوغ الحضرة الإلهية.

8 إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ـ دار شرقيات للنشر والتوزيع ـ القاهرة ٢٠٠٠م.

9 ميشال فوكو: حفريات المعرفة ــ ترجمة سالم يفوت ـ المركز الثقافي العربي ــ بيروت ١٩٨٧ ـ ومن عباراته الدالة قوله: التحليل الأدبي لم يعد ينحصر في دراسة روح عصر من العصور، أو ينكب على دراسة «الجماعات» و«المدارس» و«الأجيال» و«الحركات»، ولا حتى شخصية الكاتب وتفاعل حياته مع إبداعه، بل على البنية الخاصة للأثر الأدبي أو الكتاب أو النص. ص٧.

10 بيير ــ مارك دوبيازي: نظرية التناصية (ترجمة الرحوتي عبدالرحيم) مجلة «علامات في النقد» ــ سبتمبر ١٩٩٦ ــ ص ٣٠٩، وباختين هو الدافع الأقوى لجوليا كريستيفا في الاهتمام بالتناص.

11 الدكتور فؤاد زكريا: الأصالة والمعاصرة: رأي جديد في مشكلة قديمة ـ مجلة فصول ـ المجلد الأول ــ العدد الأول ـ بعنوان: مشكلات التراث – القاهرة ١٩٨٠ ــ ص ٢٥ وما بعدها.

12 جاء في لسان العرب، من معاني النمط: هو الطريقة، والنوع من الأنواع، والمذهب والفن والطريق، وهذه المعاني محتملة بالنسبة لكلمة Type التي تعني النمط، والنوع، والطريقة والرمز، ومعاني أخرى لا تتصل بما يشغلنا.

13 البيت الأول من ديوان «الموازين»، والثاني من ديوان «رحيق الأرواح».

14 البيت من قصيدة في المدح يجيب فيها أبو العلاء الشريف أبا إبراهيم، انظر: شروح سقط الزند ــ القسم الأول ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦. ص ٤٢٩.

15 المرجع السابق نفسه.

16 الدكتور علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ـ الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ـ طرابلس ط أولى ١٩٧٨ ـ السفر الثاني: مصادر الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر: الموروث الديني. ص ٩٥ ـ ١٣١.

17 أحمد السقاف: شعر أحمد السقاف ــ ١٩٨٨ (دون إشارة إلى طابع أو ناشر) ص ٣٨٦، وفي شرح الشاعر لمفردات من قصيدته حدّد قصده من «يشطر»، أي بين الفرس والروم، وبالأسود والأصفر الغزو الحبشي والفارسي لجنوب الجزيرة العربية.

18 فاضل خلف: ديوان: على ضفاف مجردة ـ مطبعة حكومة الكويت (دون تاريخ)، ص ١٦، وللشاعر قصيدة أخرى في المديح النبوي بعنوان: الذكرى الخالدة ـ ص ٣٥، ومطلعها:

ذكرى النبي بنورها الوضاح   غمرت رحاب الكون بالأفراح

19 عبدالله سنان محمد: نفحات الخليج (البواكير) ط ثانية ــ مطابع الوطن ١٩٨٣ ــ ص ٦٤، وللشاعر قصيدتان في المديح النبوي نشرتا في ديوانه (الله ـ الوطن) الأولى بعنوان: مولد المصطفى ـ ص ١٣، والأخرى بعنوان: نور النبوة ـ ص ٢١.

20 القصيدتان من ديوان: على ضفاف مجردة. ص ١٥٤ـ ١٦٨.

21 هذه القصائد في: «ديوان خالد الفرج» ـ جزءان في مجلد واحد ـ تقديم وتحقيق خالد سعود الزيد ـ شركة الربيعان للنشر والتوزيع ـ الكويت ١٩٨٩ـ ص ٣٧، ٤١، ٤٣، ٤٦ على التوالي.

22 يتزامن نشر هذه القصيدة وصعود نجم رجال الدين في إيران وتوليهم قيادة البلاد، وبداية الحديث عن تصدير الثورة الإسلامية، وقد أقلق هذا دول المنطقة، وهو ما أدى إلى الحرب العراقية الإيرانية في العام التالي مباشرة. انظر نص القصيدة: ديوان أجنحة العاصفة ـ ص ١٧.

23 الناسك وشكوى الشيطان: ديوان أجنحة العاصفة ـ ص ٥٢.

24 الدكتور محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ـ ط ثانية: مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦١ ـ ص ٢٩٠.

25 في سدوم: ديوان بيت من نجوم الصيف ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٦٩ ـ ص ٩١.

26 جاءت قصة سدوم في سفر التكوين: «وقال الرب إن صراخ سدوم وعمورة قد كثر، وخطيّتهم قد عظمت جداً» الإصحاح ١٨ ـ «فأمطر الرب على سدوم وعمورة كبريتا وناراً من عند الرب من السماء، وقلب تلك المدن وكل الدائرة وجميع سكان المدن ونبات الأرض»: الإصحاح ١٩. وقد تناول القرآن الكريم قصة لوط مع قومه، في سور مختلفة، ولكنه لم يذكر اسم المدينة تحديداً، وإنما عبر عنها «بالقرية».

27 شطحات في الطريق: من ديوانه: أجنحة العاصفة ـ ص ٨٦، وهي مطولة بلغت مائة بيت، وقدم لها الدكتور محمد حسن عبدالله ـ في كتابه عن العدواني: الرسم بألوان ضبابية ـ تحليلاً مفصلاً، وأطلق عليها «مذهبة العدواني»، الناشر: مكتبة وهبة ـ القاهرة ١٩٩٦، ص ١٣١ ـ ١٩٧.

28 صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٥، ص ٢٢ وأيضاً ص ١٢٤.

29 كولن ويلسون: الشعر والصوفية ـ ترجمة عمر الديراوي ـ دار الآداب (بيروت) ١٩٧٩.

30 الفصل الأول من الباب الثاني من كتاب: الشعر العربي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل. دار الفكر العربي ـ القاهرة (طبعة ثالثة دون تاريخ).

31 في كتابه المشار إليه سابقاً: استدعاء الشخصيات التراثية. ص ١٣٢.

32 الدكتور سالم عباس خدادة: الاتجاه الصوفي في الشعر الكويتي: قراءة في شعر خالد سعود الزيد ـ مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد مائة واثنان ـ يوليو ٢٠٠١ ـ جامعة الكويت.

33 السابق نفسه.

34 القصيدتان في ديوان: كلمات من الألواح ـ شركة الربيعان للنشر والتوزيع ـ الكويت ١٩٨٥: أبو حامد الغزالي ص ٥٧ ـ الحلاج ـ ص ٨١.

35 القصيدتان من ديوان خالد الفرج ـ تقديم وتحقيق خالد سعود الزيد: الأولى « في تاريخ آل سعود» ـ ص ٤٩ ـ والأخرى «تاريخ نجد» ـ ص ٦٤.

36 عواطف خليفة العذبي الصباح: الشعر الكويتي الحديث ـ الناشر جامعة الكويت ١٩٧٣ ـ الفصل الثالث من الباب الثالث (عن اتجاهات شعر الفرج الموضوعية) ص ٢٢٤، ٢٢٨ خاصة.

37 ديوان خالد الفرج ـ ص ١٢٧.

38 السابق ص ١٦٨.

39 «سيرحل المغول» من ديوان: برقيات عاجلة إلى وطني ـ الناشر دار سعاد الصباح ـ ١٩٩٢ ـ ص ٥١.

40 «وديعة مدنية سالم» من ديوانه: على ضفاف مجردة ـ ص ٧٣.

41 السابق ـ ص ١٤٨.

42 محمد الفايز: ديوان الطين والشمس ـ ط أولى ١٩٧٠ ـ مطبعة حكومة الكويت ـ ص ١١.

43 القصيدتان من ديوانه: عاد من حيث جاء ـ ص١٤، ٢٢ ـ ط أولى ـ الكويت ١٩٩٧.

44 محمد الفايز: ديوان النور من الداخل ـ وعدد المذكرات عشرون، تصف حياة الغوص وصور المجتمع قبل النفط، بما فيه من معاناة شديدة، ومسرات قليلة ـ مطبعة حكومة الكويت ١٩٦٦ ـ ص ١٢٣ وما بعدها.

45 ديوان النور من الداخل ـ ص ٣.

46 كما في قصيدة الشاعر الدكتور خليفة الوقيان: «القضية» ـ من ديوانه: تحولات الأزمنة: مكتبة دار العروبة ـ الكويت ١٩٨١ ـ ص ٤٥، وانظر رد الشاعر القومي عبدالله حسين بقصيدة تحمل العنوان نفسه.

47 الدكتورة سعاد الصباح: ديوان: خذني إلى حدود الشمس ـ ص٦٦.

48 الدكتور سالم عباس خدادة: التيار التجديدي في الشعر الكويتي: المركز العربي للإعلام ـ الكويت ١٩٨٩ ـ ص ٣٠٩.

49 من ديوانه: النور من الداخل ـ ص ٧٧.

50 ومثل هذا ليس بالقليل، ونذكر هنا قصيدة «سيرحل المغول» ـ وقد أشرنا إليها سابقا، ومنها:

ستبعث الكويت من رمادها كطائر الفينيق
وتبدأ الرحلة من أولها
ويرفع القلوع سندباد

فالتشبيه الأول صحيح في جوهره وعميق، استنادا إلى طائر الفينيق، والتشبيه الآخر المضمر في سندباد صحيح أيضا، ولكن اجتماعهما يفتقد الانسجام والتآزر، فطائر الفينيق الخرافي يعود إلى أساطير الإغريق والرومان، أما السندباد فحكاية شعبية شرقية، وبهذا احتفظ كل تشبيه بدلالته المفردة، ولم ينسجما مشهدا متكاملا، وقد كان هذا ممكناً لو استبدل أحدهما بما يوازيه من الحقل المعرفي نفسه.

51 من ديوانه: بيت من نجوم الصيف ـ ص ١٨.

52 القصيدة من ديوانها: الإنسان الصغير ـ ص ٢٩.

53 جاء في المعجم الوسيط: يقال: ولد خلاسي: ولد بين أبوين أبيض وأسود، ودجاج خلاسي: تولد بين دجاج هندي وفارسي. ونرجح قصد الشاعر أنه زمن غياب النقاء واختلاط الأنساب وما يترتب عليه من ضعف الانتماء.

54 القصيدة من ديوان: على ضفاف مجردة ـ ص ٤٤.

55 القصيدة من ديوان: النور من الداخل ـ ص ٧١.

56 القصيدة من ديوان: نفحات الخليج (البواكير) ص ١٧٠.

57 القصيدة من ديوان: الطين والشمس ـ ص ٩٤، والسور حصن يحيط بمدينة الكويت، وله أبواب ضخمة تغلق ليلا، بُني بعد معركة الجهراء (١٩٢٠)، وأزيل عند اتساع المدينة في الخمسينيات، وبقيت بواباته رمزاً تحمل أسماءها القديمة.

58 الدكتور علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ـ ص ١٨١، ٢٥٥، ٢٥٦.

59 حسين شفيق المصري، توفي كما يقول الزركلي عام ١٩٤٨ وله ديوان مطبوع، ولعله صاحب مصطلح: الشعر الحلمنتيشي، وقصد به: الهزلي والساخر. وبالنسبة للشعر الضاحك في الكويت يمكن العودة إلى مجلة الفكاهة التي أنشأها الأديب الكويتي: عبدالله الحاتم في الخمسينيات، وكان ينظم فيها هذا الضرب من الشعر، وينشر للشعراء الآخرين في تلك المجلة.

60 القصيدة من ديوان: نفحات الخليج (الشعر الضاحك) ص ١٥ ـ أما معارضة معلقة امرئ القيس فمطلعها:

قفا نبك من ذكرى خروف ومنزل لأهل الندى شرقي بيت ابن مندلي

أما قصيدة السموأل

إذا المرء لم يحفظ من اللؤم عرضه فليس إلى حسن الثناء سبيل

وعارضها سنان بقوله:

إذا المرء لم يملأ من الرز بطنه تراه سمين الجسم وهو هزيل

وقد يضمن قصيدته شكراً أو أكثر من الأصل، كأن يقول:

وإن هو لم ينبئك يوماً عن الغدا (فليس إلى حسن الثناء سبيل)

61 القصيدة من ديوانه: النور من الداخل ـ ص ٨٣، وقد صدر هذا الديوان عام ١٩٦٦.

62 القصيدة من ديوانه: أشعار في الهواء الطلق ـ ص ٧٥، وللسبتي في الديوان نفسه قصيدة على النهج نفسه عن بدر شاكر السياب ـ ص ٤٦.

63 القصائد الخمس الأولى من ديوانه: أجنحة العاصفة ـ ص ١٦٢، ١٤٠، ١٣٠، ٧٩، ١٧ على التوالي. القصيدتان الأخيرتان من ديوانه الثاني: أوشال ـ ص ٧٣ ـ ص٢١١.

64 القصيدة من ديوانه: مسافات الروح – الناشر شركة الربيعان للنشر والتوزيع – ١٩٨٥ – ص٣٩.

65 القصيدة من ديوانه: بيت من نجوم الصيف ـ ص٥٧.

66 القصيدة من ديوانه: أشعار في الهواء الطلق ـ ص ٤٠، ومن الجدير ملاحظته أن القصيدة الأولى تاريخها ١٩٦٤، والأخرى تاريخها ١٩٦٥ فهما متقاربتان، وإن أخذت كل منهما مكانها في ديوان مختلف، والمهم أن أواسط الستينيات هي الفترة التي اهتم فيها النقاد العرب (والشعراء أيضاً) بنقد إيليوت وشعره.

67 الديوان السابق ـ ص ٣١.

68 وعبارة إنجيل يوحنا ـ وهو الإنجيل الوحيد الذي روى خبر لعازر: وكان إنسانا مريضا وهو لعازر... وبعد ذلك قال لهم (المسيح) لعازر حبيبنا قد نام لكني أذهب لأوقظه فقال تلاميذه يا سيد إن كان قد نام فهو يشفى. وكان يسوع يقول عن موته، وهم ظنوا أنه يقول عن رقاد النوم، فقال لهم يسوع حينئذ علانية لعازر مات... فلما أتى يسوع وجد أنه قد صار له أربعة أيام في القبر... فقالت مرثا ليسوع يا سيد لو كنت ههنا لم يمت أخي... قال لها يسوع سيقوم أخوك... من آمن بي ولو مات سيحيا... بكى يسوع... قال يسوع ارفعوا الحجر... فخرج الميت ويداه ورجلاه مربوطات بأقمطة ووجهه ملفوف بمنديل، فقال لهم يسوع حلوه ودعوه يذهب (إنجيل يوحنا ـ

69 الإصحاح الحادي عشر).

70 من ديوانها: كتاب الأثام ـ قصيدة: الشاعر ـ ص٩٦.

71 الديوان السابق ـ ص ٩.

72 الديوان السابق ـ ص ٣٤، ٣٥.

73 القصيدة من ديوانها: فتافيت امرأة ـ ص١٥.

74 مذكرات بحار ـ من ديوانه: النور من الداخل ـ ص ١٢٥. البوم والسنبوك والشوعي: أنواع من السفن الخليجية. الدجاجة واللخمة والرماي أنواع من السمك والحيوانات البحرية الشرسة التي تهدد الغواصين.

75 الديوان السابق ـ المذكرة الثالثة ـ ص١٤١.

76 قصيدة علي السبتي «المبحرون مع الرياح» من ديوانه: أشعار في الهواء الطلق ـ ص٣٤.

77 القصيدة من ديوانه: تحولات الأزمنة ـ ص٤٥.

78 تضمن ديوان الشاعر الوقيان نص قصيدة الشاعر عبدالله حسين ـ ص٥٣.



هذا الكتاب

إضافة إلى القيمة الأكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين للقارئ، عبر صفحاته، أن بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكرا بالتزامن مع مراحل نشأتها الأولى، من خلال عدد من الأنشطة التي قام بها أبناؤها الرواد، والتي عكست عشق الكويتيين للثقافة، الذي تطور مع الزمن والتكنولوجيا، وازدهر مع مظاهر التقدم السياسي والاقتصادي للبلاد في النصف الثاني من القرن الأخير للألفية الثانية. ومع هذه التحولات عرفت الكويت أفواجا من الأدباء والشعراء والمسرحيين والكتاب، كانت لهم إنتاجات متنوعة في كل ميدان من هذه الميادين الإبداعية، فتأثروا بذلك الأدب العربي المعاصر ورفدوا رسالة الكويت في الثقافة العربية برافد جديد يضاف إلى دورها كمركز للنشر الفكري والثقافي، وهو الدور الذي طغى على إسهاماتها الأخرى المكونة لرسالتها الحضارية.

لذا رأى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن الوقت قد حان لينال هذا الإنتاج - المعاصر - حقه من التقييم والنقد والتحليل من منظور النقاد والكتاب العرب عامة، وهذا هو موضوع هذا الإصدار.

المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب
دولة الكويت